作曲的基础训练

ESSENTIAL TRAINING FOR COMPOSITION

姚恒璐 著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

★作曲，是集作曲技术理论为一体的创作实践和综合运用的过程，更是展示作曲者的内心音响想象、美感取舍和逻辑思辨的音乐创造性源泉。要想普遍提高国民的艺术素质，就要从点滴的认识基础做起，这是未来腾飞的必要基石，也是艺术教育和音乐事业赋予我们的历史责任。艺术的美不是依据某些空话做出的承诺，而是以实践为前提、以参与为条件、以感悟为动力、以美感为愉悦的心智创造性活动。

★在全书9章的设计中，你或许发现，前六章是为音乐创作而设定的技术准备；后三章则讲述了钢琴小品、艺术歌曲和室内乐重奏的写作技法，它们通常是音乐学院作曲系大三学生必达的教学标准。

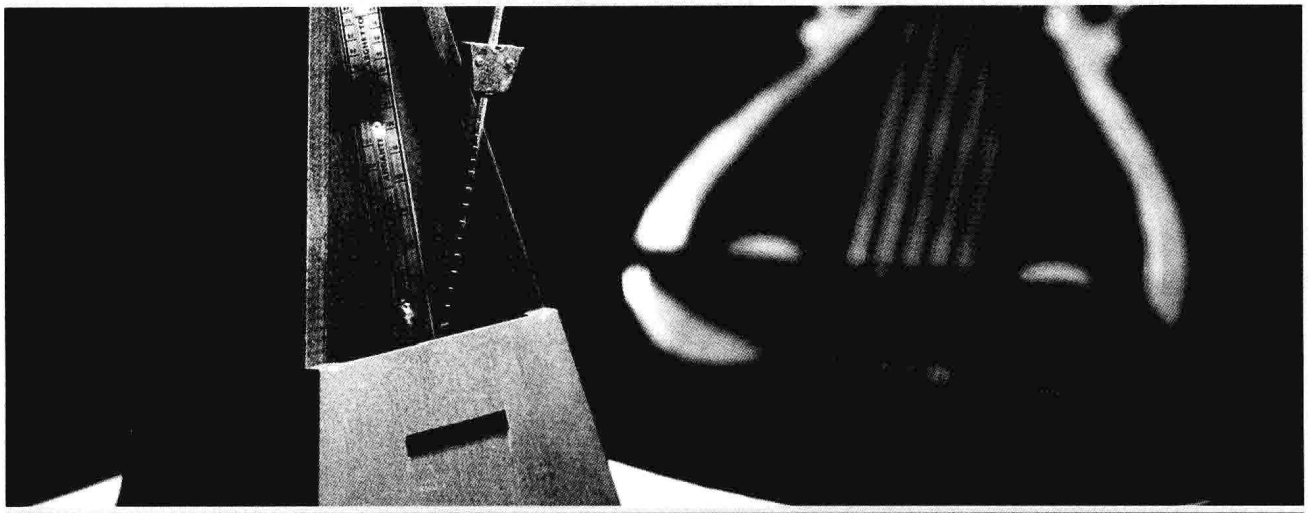
★如果你是一位初涉作曲的普通音乐爱好者，或是一位有志于报考作曲专业的青年学生；即便你已然是一位身处大学讲授、学习作曲专业的人士；抑或，你可能是一位在音乐其它领域有着斐然建树的专家，想要了解专业音乐创作的思路、细节及其构成的实践过程，这本书都是你作为了解、参考、实践、联想的良师益友。

责任编辑　周晓南

定价：58.00元

ISBN 978-7-103-03890-1

9 787103 038901 >



作曲的基础训练

ESSENTIAL TRAINING FOR COMPOSITION

姚恒璐 著

人民音乐出版社
PEOPLE'S MUSIC PUBLISHING HOUSE

图书在版编目（CIP）数据

作曲的基础训练 / 姚恒璐著 .— 北京 ：人民音乐出版社，2011.4
ISBN 978-7-103-03890-1

Ⅰ.①作…　Ⅱ.①姚…　Ⅲ.①作曲理论-专业学校-教材　Ⅳ.①J614

中国版本图书馆CIP数据核字（2009）第233890号

选题策划：杜晓十
责任编辑：周晓南
责任校对：陈　芳

人民音乐出版社出版发行
（北京市东城区朝阳门内大街甲55号　邮政编码：100010）
Http://www.rymusic.com.cn
E-mail: rmyy@rymusic.com.cn
新华书店北京发行所经销
北京美通印刷有限公司印刷
787×1092毫米　16开　2插页　25.5印张
2011年4月北京第1版　2011年4月北京第1次印刷
印数：1—2,000册　定价：58.00元
版权所有　翻版必究
凡购买本社图书，请与读者服务部联系。电话：（010）58110591
网上售书电话：（010）58110650或（010）58110654
如有缺页、倒装等质量问题，请与出版部联系调换。电话：（010）58110533

姚恒璐，博士，中央音乐学院作曲系教授、博士生导师。

曾获英国利兹大学作曲专业音乐硕士学位（Mmus）和哲学博士学位(PhD)。发表各类音乐学术论文70余篇。主要作品：第一交响曲《升华》(七乐章)；管弦乐《虹》等；室内乐：《第二弦乐四重奏》、六重奏《山曲》、铜管五重奏《音画三幅》等；民乐五重奏《五福连珠》、《一枝花》为弹拨乐队而作；合唱与艺术歌曲数十首。

主要著作：

①《20世纪作曲技法分析》（上海音乐出版社2000年版)；

②《现代音乐分析方法教程》（湖南文艺出版社2003年版）；

③《鲁托斯拉夫斯基的偶然音乐作曲技法研究》（香港华文出版社2005年版）；

④ 主编《音乐必听曲目欣赏指导》（9册，山西教育出版社2003年版）；

⑤ 主编《音乐技法的综合分析》——普通高校作曲技术理论综合课程（高等教育出版社2009年版）；

⑥《实用音乐英文选读》（湖南文艺出版社2010年7月版）。

此外，出版个人音乐作品的CD：

1.《升华》——姚恒璐音乐作品典藏（北京环球音像出版社2009年版）；

2.《原始的音迹》——姚恒璐钢琴作品选（人民音乐出版社2010年版）。

前　　言

作曲的教与学在长期以一对一的方式进行，这种教学方式使其处在一种半封闭的状态，封闭的教学方法使成功者和失败者的经验与教训不能与广大师生共享，不利于作曲教学工作的发展。同时，对于作曲教学中的普遍性规律和教师个性化教学之间的微妙关系也一直是一个值得研究的课题。

本书是对本人多年教学实践的理论性总结，读者对象除适用于初级阶段作曲专业的学生外，还适用于各个年龄段的非专业作曲爱好者。从当前我国社会专业音乐教育的普及程度这一实际情况出发，学习本书前应当具备相应的音乐专业和作曲技术理论的技能以及其他知识水平。具体包括：钢琴中级演奏程度（包括视奏能力）；基本乐理学习完毕；中级水平的视唱练耳；清楚重属、副属和弦水平的和声学基础，以及相应的五线谱记谱能力和各种体裁的中外音乐作品听赏的积累。本书从最基本的节奏记谱、旋律写作开始，逐渐深入到多声部的处理——线形思维与品味和声；与多声部的写作相关的——织体形态，以及对于音乐结构框架内如何处理音乐材料、音色等等问题，这些都是学习者在学习作曲过程中一定会面临并必须解决的关键问题。

笔者常常将音乐创作的技法比喻为创作的局部零件或工具，掌握好“工具”，创作才能得心应手，而有思想的头脑同样也是创造艺术成品的关键所在。在学习中我们应当注意技法之间，技法与整体结构之间存在着相互依存、互为转化的逻辑关系。学习某一类技法同时，就要学会与前面所学其他技法的关联，打破技法类别之间的隔膜，将其灵活有序地运用在一起。一方面，作曲教学需要理论分析的支持和对于音乐作品类型的归纳总结，另一方面，作曲训练又是一种实践性极强的学科，每当必要的理论贴近了写作的实践时，就需要学习者以很强的专业“悟性”、良好的内心听觉和对于音乐音响想象的驾驭能力，去做“举一反三”的工作，逐步达到能够写出基于个人感受的音乐作品。

本书共分为九章，前六章为基础训练篇，后三章为成品写作篇，在钢琴小品、艺术歌曲和室内乐重奏等主要创作领域，给予了写作细节和整体结构方面的指导。除了一般的章节设计外，在每一种必要的技法领域，都安排了一系列的“训练”内容，在“示范”之后留有若干习题，希望能将章节中所谈到的理论总结，即刻运用到写作实践中。

姚恒璐

2007 年

体例说明及写作宗旨

章节中的陈述要点与“训练与思考”中的训练习题是并行的关系，双方可以互为参考。示范中所演示的习题作法，在章节的谱例当中都有实例来引证。训练时，可以同时参考两者，以便把训练的效果做得更好。每一个训练习题之前都有训练目的的说明，用以明确学习、训练目的和指导训练时的写作。

在写作这本书的过程中，笔者遵循以下写作原则并逐步明确了写作宗旨和目的：

1. 在本书章节设计中有这样的主旨：尽量以简洁中肯的语言、有贯穿意义的章节、生动且有代表性的谱例，来讲述音乐本体语言的写作规律，使得学习者在自己理解的基础上，能够达到继续深入其中的目的。很多问题本身需要有较长时间的理解过程，并且需要有更多的谱例、练习才能达到一定的功力，并不是一本教材所能做到的。因而，本书的写作本着“不求全，但求解”的精神，力争做到“典型、正确、简捷”，给予学习者一种入门的思路。

2. 在规范写作章节时，力求突出本书实践意义的重要性。除了在每个章节中较为系统地谈及所述的要点外，为学习者进一步练习的需要，在章节之后特意开辟了“训练与思考”，其中不但有分类的实践项目，而且还增加了练习的示范，为悟性高的学习者铺垫了自学之路。示范之后都有训练要点提示，简要地提出训练所应当达到的目的，并且设计了一系列练习题。许多示范来自于笔者的教学过程，以及典型音乐作品的创作原本。

3. 音乐作品的举例风格面较广，从古典、浪漫到近现代音乐都有所涉及。从范例的浏览方面也力求使学习者建立一种较为宽泛的艺术视野。谱例的编号采用按章排序的方式，例如 7－3 就是指第七章的第三个谱例。

4. 本书旨在根据学习作曲的学生们通常所遇到的实际问题，以明确的“结论式标题”的形式，分章节地介绍了从节奏节拍、旋律写作，线形思维、品味和声——直到关于多声部写作中会实际遇到的实践问题：织体形态、音乐结构、钢琴小品的写作以及在单一音色写作的基础上，接触到诸如艺术歌曲写作以及各种管弦乐音色的处理和室内乐重奏写作的实际问题。一至六章为“技法理论的基础篇”；七至九章为“创作实践的训练篇”。

目　　录

绪　论 …… (1)

第一章　节奏与节拍——律动的奥秘 …… (7)
第一节　节奏的记谱 …… (7)
第二节　在节拍背景下的五种不同类型的节奏模式 …… (9)
第三节　节奏与其他因素的关系 …… (10)
第四节　在节奏形态中的变形能力 …… (12)
第五节　二声部以上复合节拍的种种形态 …… (14)
训练与思考:节奏的类型、模式与变形 …… (16)
训练 1　节奏时值的记谱 …… (17)
训练 2　节奏主题的展开练习 …… (19)
训练 3　复合节奏、复合节拍的展开练习 …… (22)

第二章　旋律写作——韵律的升华 …… (25)
第一节　旋律写作的基本要求 …… (25)
第二节　旋律写作的记谱细节 …… (32)
第三节　对旋律主题四种思维特征的认识 …… (36)
第四节　旋律的展开手法 …… (41)
第五节　旋律写作中的现代思维 …… (46)
训练与思考:旋律写作中的基本类型及其展开手法 …… (47)
训练 1　调式调性的辨识 …… (48)
训练 2　音列与音阶的互通 …… (54)
训练 3　以节奏节拍特征为主体的旋律 …… (58)
训练 4　以音程的关联为特征的旋律 …… (59)
训练 5　旋律写作中的展开手法 …… (62)
训练 6　旋律的装饰性写作 …… (66)
训练 7　单旋律写作中的风格扩展 …… (67)

第三章　线形思维——纵横的交汇 …… (70)
第一节　建立对位化的声部感觉 …… (70)

第二节　二声部模仿式复调 …… (71)
第三节　二声部对比式复调 …… (76)
第四节　对位与和声的混合写作 …… (79)
第五节　从对位的学习到线形对位 …… (82)
训练与思考:对位趣探 …… (85)
训练 1　以民歌为素材写作各种模仿式、对比式复调 …… (85)
训练 2　模仿复调与主调结合的写法 …… (88)
训练 3　续写二声部的复调音乐主题 …… (91)
训练 4　根据指定的单旋律主题写作各类对位练习 …… (94)

第四章　品味和声——半音化设计 …… (96)
第一节　和弦的叠置方式及原位与转位的交替 …… (97)
第二节　和弦外音 …… (100)
第三节　低音线条 …… (105)
第四节　声部连接 …… (110)
第五节　离调、转调、换调等手法 …… (112)
第六节　和声的节奏 …… (128)
训练与思考:音乐创作中的和声实践 …… (131)
训练 1　各种西洋传统调式的和声配置 …… (131)
训练 2　多种叠置方式以及非同一调性系统和弦的连接 …… (133)
训练 3　和弦外音的一题多做 …… (135)
训练 4　低音线条引导下的半音化和声配置 …… (137)
训练 5　离调模进 …… (139)
训练 6　特殊音阶背景下的和声配置 …… (143)
训练 7　多声部写作方式及其和声性质的变换 …… (148)
训练 8　离调转调和声布局中的钢琴小品片段写作 …… (150)
训练 9　为调性转换中的单旋律以及十二音调性思维下的旋律配置和声 …… (152)

第五章　织体形态——音响的布局 …… (159)
第一节　织体写作概述——四声部和声与织体写作的关系 …… (159)
第二节　织体中“层的概念” …… (166)
第三节　织体的类型 …… (171)
训练与思考:织体的写作实践 …… (181)
训练 1　以和声骨干为基础的织体变形写作 …… (181)
训练 2　合唱式的织体写作 …… (187)
训练 3　钢琴织体的变形 …… (190)
训练 4　变形原有的钢琴小品片段(风格模仿) …… (193)
训练 5　根据一组和声进行钢琴独奏织体的写作 …… (196)

训练 6　同一旋律配置不同的织体与和声 …… (200)

第六章　音乐结构——建筑的面貌 …… (203)
第一节　小型曲式的结构特征 …… (204)
第二节　小型曲式中主题材料间的对比关联及其贯穿发展 …… (226)
训练与思考:小型结构的辨析 …… (235)
训练 1　曲式分析 …… (235)
训练 2　主题对比程度的比较与写作 …… (238)

第七章　钢琴小品的写作——成品的积累 …… (242)
第一节　多声部钢琴曲的写作目的和意义 …… (242)
第二节　小型曲式钢琴小品的写作 …… (246)
第三节　钢琴小品写作中的风格扩展 …… (257)
训练与思考:多声部钢琴曲写作的预备练习 …… (262)
训练 1　根据和声功能框架写作多声部钢琴小品 …… (262)
训练 2　根据一个短小的原型写作多声部主题的变奏 …… (265)
训练 3　根据一段短小的单旋律写作多声部钢琴独奏主题 …… (271)
训练 4　在一部曲式结构中发展一个短小的多声部主题 …… (276)
训练 5　单三部曲式的预备练习 …… (281)
训练 6　根据多声部的主题写作钢琴小品 …… (284)
训练 7　多样化调性形态音乐主题的发展 …… (297)
训练 8　创作自己的音乐主题 …… (300)

第八章　艺术歌曲写作——词曲的辉映 …… (302)
第一节　歌词的主要特点概述 …… (302)
第二节　艺术歌曲歌词的三种主要类型 …… (305)
第三节　歌曲各个声部的旋律写作 …… (306)
第四节　声乐与钢琴的几种写作关系 …… (310)
训练与思考:艺术歌曲写作的预备练习 …… (329)
训练 1　辨识歌词的风格定位与曲式结构 …… (330)
训练 2　为一句歌词谱曲 …… (333)
训练 3　为一句歌曲配置伴奏 …… (335)

第九章　乐器与音色——重奏的魅力 …… (343)
第一节　器乐化旋律线的装饰性写作 …… (343)
第二节　各种乐器组合的重奏曲写作 …… (348)
第三节　重奏曲写作的一般规律 …… (350)
训练与思考:音色与音响 …… (362)

训练 1　为旋律主题设定乐器音色，并发展到一定的曲式规模 …… (362)
训练 2　为指定的乐器写作独奏小品 …… (364)
训练 3　为一个单旋律声部添加另外的重奏声部 …… (365)
训练 4　将重奏片段缩减为钢琴谱 …… (369)
训练 5　将钢琴主题片段改编为重奏小品 …… (374)
训练 6　为一个重奏主题续写 …… (379)

附录一：常用西洋乐器名称中外文对照表　　五线谱、简谱对照表 …… (384)
附录二：合唱音域表　　独唱音域表 …… (387)
附录三：音乐作品的欣赏导览目录 …… (388)

绪　　论

谁是作曲课程的接受者？作曲课程可以面对每一位具备学习作曲基本素质的学生，尽管人的天分有高低之分，尽管天分也会关系到学习质量的高低，但不应当人为地划分谁是“专业的”或是“业余的”，并以此作为评判质量的前提。西方人对于专门从事一项事业的人称其为“职业的”(professional)或者是“非职业的”(amateurish)，仅此而已，决无评价其水平高下之意。我们所关注的只有他是否全身心地投入其中、热爱音乐创作，还是敷衍懈怠、索然无趣、以考试为目的的被动接受。至少从认识音乐的本体语言形成规律这个角度而言，作曲这门学科也是达到这一目的最为直接的途径了。从这一角度观察，作曲的接受者除了为培养专业“从业人员”，也应当面向一般有志于进取的音乐表演者、理论研究者和普通音乐爱好者。从这一观点出发，学习音乐的广大学生，无论你从事的是音乐表演或是理论研究，都应当首先关注音乐语言的形成、发展和实践。试问，哪一位学习绘画的学习者没有动手实践，而只是对艺术“评头论足”；哪一位中小学生在自己亲身经历的学习过程当中，对于中国语言的学习，仅仅停留在阅读别人的文章，而自己没有动手造句、写作文章?！真正掌握、运用一门语言，最终还是要落实到笔头的写作。从听觉艺术的广义方面理解，音乐也可以理解为一种语言——音乐语言，只不过它的学习、领会方式应当以对音响的聆听为重点。同理，理解音乐语言的最终方式，还是要落实在对于音响的内心感受和笔头写作上。广义的作曲，就是让每一位学习音乐的人，都要运用此形式深入到音乐本体语言上来，程度可分深浅，但是加强对音乐学习的目的却是一致的。

作曲是如何“教”的？笔者赞同这样的观点：首先，作曲不是教出来的，而是“悟”出来的。正如英国学者雷吉纳德·史密斯·布伦戴尔(Reginald Smith Brindle)在他所写的专著《作曲》一书中所评说的对于作曲这门课程的精彩观点：“作曲的教学是一种容易引起争议的事物。在音乐的专业人士当中(包括学生们)持有两种很强烈的意见：一种说法是，‘作曲是不能教的’；另一种说法是，‘作曲不应当是教出来的’”。这里的观点其实并没有忽视作曲教学的根本意义，而是从另外一个方面说明，纯粹技法的课程固然可以传授，而个性化的思维是任何人也无法赋予的，因为作曲毕竟是“创作”，而不是纯粹画音符的“智力游戏”。一个人的创作观念和结构方式，在表面上是属于技法的范畴，而潜在的却是贯通其个性化的过程，许多音响的艺术想象、对于作品玩味的审美取向以及创作中的好恶品格，大多是依个人长期的成长生活环境、家庭社会的影响、个人接受教育的程度和广度等多种客观因素形成的，这些是别人无法“教”出来的。

其次，一位好的作曲教师，不仅因为他具备丰富的教学经验，还因为他会启发学生的创作激情、启发学生“举一反三”的能力、能够挖掘出不同素质学生的不同潜质，从而造就出不同创作风格的多样化创作格调的学生。我们承认，学生的音乐天资和接受能力会有很大的不同，尤

其在教学过程中，这种能力的差别有时非常明显；他同时也看到教师对学生的后天培养对塑造一位作曲学生产生的积极作用。如果一位老师培养出五个作曲学生，他们的创作风格一致、甚至与教师的风格雷同，只证明他培养了学生的“模仿力”，却极大地忽视了每个学生的“创造力”和“个性”。作曲是一种极为复杂的心理感知、情绪感受、美感取舍、理论升华的有机过程，除了社会、历史、文化等种种因素对于个体的影响外，“作曲技法”——作为实现艺术目的的有效“工具”，也需要不断地补充、完善和提高，最终能够达到“随心所欲”地选取自己表达内容所需要的特定技法。布伦戴尔在《作曲》这本书中还提到，“如果你有一位教师，那就总是要与他保持信息畅通、处于激发状态甚至是争论状态，却绝不要书呆子气，让教师自己的意愿或者破坏性方式下的批评使得你无所适从。唯一合理的批评是建设性的评论。假如你的教师只是‘破坏’创作激情而提不出重建一些事的有价值的意见，就跟他‘再见’吧”。在我们所听到、见到的实际作曲教学当中存在着两种极端的作法：一是，拿一些根本没有经过实践检验的所谓理论，作为作曲当中必须遵循的原则，不许这样、不许那样，一开始就制订出一些束缚学生手脚的“紧箍咒”。这样的“理论”从一开始就与“创造性思维”无缘，违背音乐创作的思维方式和基本规律。所以我们说，任何机械的“推理”、“纯理论的说教”都无助于作曲水平的真正提高。二是所谓“情绪化教学”，评判掺杂着个人当时的情绪，再加上“一切跟着感觉走”，没有根据、不讲原则地常说：“挺好，接着去写”，或者是“怒斥”：“不行，重新写！”好在哪里，错在哪里？让学习者无从下手。

作曲家应当是一位有思想的哲人。笔者认为：作曲技法是音乐创作的物质基础，没有技法的更新，具有丰富音乐表现力的探索就无从谈起。“作曲技法实施的三原则”是这样一种相互关联的有机过程：第一原则创作、挖掘出富于灵感的音乐主题；第二原则根据主题特征，在写作中要具备有机贯穿的变形能力；第三原则要将贯穿变形的结果置身于一个富有逻辑意义的结构设计中。要达到这样的理想境界，需要我们进行长期的实践和磨炼。三者缺一不可，有灵感而不擅长变形的人就可以只写一些不具展开性的小品；作曲的核心就是变形，从某种意义上讲，不会变形就不会作曲；既有灵感又有变形能力，还要懂得结构布局，否则同样会把作品写得杂乱无章。

作曲技法实施的根本目的在于“音响的表现”。“音响”含有音乐表现手段之集大成的意义，有旋律线条、多声部写作、节奏节拍、音色、速度、力度等多方面的因素，当然也含有种种音乐表现手段以何种面貌、形态出现的问题。在实际的音乐创作实践中，作品音响的风格定位、时代感与表情意义之间的有机联系，是音乐作品最直接面对听者的基本方面。

在音乐创作中要力图克服两种极端的思维方式：

1. 只强调个人的主观感受，以感觉代替客观音响效果，忽视作曲基本功的系统训练；以感性理解代替理性思维，因而缺乏必要的表现技法和结构设计。写出来的音乐作品从音响到表现是直白、浅显的，与作曲者所欲达到的表情、内容相距甚远。或是音响风格前后不统一，既无横向有机贯穿，又无层次分明的整体结构严谨设计。

2. “唯技法论”，技法形式完全代替了所要表现的内容，或将一些人们所不熟悉、作曲家本人也根本不懂的名词概念、历史哲学命题当做作品的标题，“以无知对虚幻”，把技法的实施过程当作创作的唯一目的。技法音响方面有个性化创新意义的同时也会存在新的雷同的可能性，殊不知，很多人自认为那些有创新意义的技法现象，或许早在二三十年前就已经有人尝试、

采用过了。记谱表面的“新意”代表着音响的存在形式，而不能取代作者真实的艺术创意。只有在音乐的表现意义与其相适应的技法手段相符合、相统一的时候，音乐作品才有可能达到一种得体的艺术品位和相应的精神境界。

心理心智决定着创作的实施规律：音响想象——结构设计——技法的实施是作曲家构思音乐作品的基本心理路程。而在人们学习、分析、借鉴的进程中，我们却又发现其中心理的轨迹又是反其道而行之的。分析者首先关心的是作品的技法面貌，进而追寻技法现象是如何影响作品的结构形成，最后，分析者可以沿着分析的结构进而想象作品最初的音响构成，并以此来印证借鉴的实践性和可靠性。分析者的这一理解过程同样适用于学习者，在学习掌握了一定的技法技能之后，我们不应当停留在原地，而是要关注作品局部所采用的技法与整体结构逻辑之间的关系，特别是要在长期的写作实践中积累音响，培养自己音乐音响的想象力——从而培养和提高自己的音响美感取向，在不断的鉴别中提高个人的艺术趣味。音响想象是作曲实践的前提。在构思一首作品之初，作曲家头脑中往往浮现出音乐的音响过程，这种个性化的音响想象存在于个体思维当中，是无法与外人进行交流的。我们在进行作曲教学、音乐创作和音乐分析的实践中会深切地感到，技法现象是音乐实践当中人与人交流的媒介，可以说在许多情况下，谈技法，实质上是在描述创作的思维过程，没有技法的演示就不会有作曲教学中的“传播—接受”的互动。而过分强调技法的功效，把它看做是理解作曲的唯一途径，也会忽视诸如生活体验、心理感受、美感取舍、特别是音响想象的重要作用，进而并不一定能够写出有深度的、成功的作品。智商和情商在从事艺术创作中是同等重要的，品质、性格与处事态度也会对艺术创作产生直接的影响。音乐作品的创作质量要求我们必须面对如下的实际问题：

1. 主题的立意、特点——首先要自我提出问题，要想写作怎样格调的音响？想要表现什么？在短小的多声部音乐主题中，主题在旋律线条、调式调性、和声语言、织体层次、节奏节拍等方面都有什么值得发展的因素？

2. 作品的生活基础——音乐作品的立意是由作曲者个人的生活感受、社会经历、文化理解、音响想象等诸多因素决定的。作品在表情表现方面的“真切”程度，也是由作者的本体素质所决定的，因此平时的积累就决不是可有可无，而是必需。在日常生活中有意地注重培养自己勤于思考，培养对于生活中各类事物的兴趣，培养自己观察、分析事物的能力，从而积累创作素材、发掘创作动议。

3. 作品的风格定位——在很大程度上是由技法因素所决定的，譬如采用何种音高材料、何种和声语言等。而在深层次上，它也是由作曲者的审美取向、个人的艺术气质所决定的。含糊的“多重风格”、“无风格”只能生产出没有特质的音响，从一开始就隐伏着失败的危险。

4. 作品的时代感——生活在 21 世纪的今天，我们应当写作什么样式的作品。借用 Fashion（时尚）这个词汇，它虽然大多特指的是视觉艺术范畴，但在听觉世界同样存在着音响是否时尚问题。我们尊重传统技法，但我们不能在传统音响上停滞不前，换句话来说，我们生活在 21 世纪的人，不能再写作 19 世纪以前音响样式的作品，尽管我们当前的作曲技法训练课程还停留在古典浪漫乐派音乐的经验总结上，但对于音乐创作而言，听觉审美需要延伸，时代的发展需要艺术品位的延伸，而当我们在历史的观念、审美的意识具备之时，所有这些又都是以作曲技法的具体训练为核心、为基础展开的，它需要的是明确无误的方向感和科学可行的训练步骤。

5. 作品的结构设计——以钢琴小品的写作作为作曲基本训练的体裁形式，是由于它在多

方面的可塑性所决定的。钢琴小品在旋律写作、和声训练、织体训练的基础上，体现了创作完整音乐作品的全过程。其中形式朴素，既存在完整的多声部体系，又没有诸如音色、演奏人员方面的干扰，形式朴素，在学习之初易于掌控。结构，说到底就是音乐作品中的音响布局问题，它并不仅仅是人为划分认定的乐曲轮廓，而更重要的是受到音乐材料、调性音域、演奏方式、写作方式、时间的进程等多种因素的影响下的音响布局的产物。对于结构的认识，不能停留在训练之初我们所指出的那几个规范的曲式样式上，还需要花更多的时间去审视、回味和创造。

多元融合的创作时代　"传统—现代—民族"是当前作曲实践中人们所追求的多元融合的基本方面。本书并没有将音乐作品的风格区分为哪个是传统、哪个是现代的，因为那样做的结果容易引起学习者接受过程中的心理混乱。思维和技法是可以依据人们的本身已经具备的能力和水平去自觉延伸和发展的，不需要人为的规定去限制接受的潜力。从广义来认识，音乐中的传统与现代的技法风格是一种社会存在中的自然演变和历史发展的过程，不应当有什么绝对的界线。只有将"开放性思维"和"历史的认识"事物有机联系，才是我们进行技能学习的重要前提。正是由于传统与现代的意义之间没有天然的屏障，在制订我们的教学方案时，就应当更加注意将其"相揉相济"，使得没有任何先入为主的学习者，能够自然地接受两方面的实践理念。我们必须明确的是，任何"现代思潮"的理念及其实施，都不能从根本上脱离它们与传统音乐之间千丝万缕的联系，创新是以"度"为限定的事物。一方面，人们的音乐鉴赏能力和欣赏习惯是可以随着时间的推移而发生"质"变的；另一方面，音乐创作中的"创新"不会、也不应该"空穴来风"，以脱离人们的生理和心理接受能力为代价，去实施一些过分的举动，是失败的。因而，单纯的猎奇不是创造。没有良好基本功的训练，延伸就失去了原型，创作的闪光点就无从谈起。

民族风格，不仅仅专指中国民族风格，而且可能包括其他民族的音乐风格，要立足于一种民族的或文化的土壤。一个人的母语常常会影响他的语言风格，包括音乐语言风格，但若不加以有意识地锤炼，一种民族的语言风格也不会做得"很地道"。一位作曲家的音乐语言首先是从自己的母语中诞生的，因此作为中国作曲家，首先要写出地道的中国民族风格，再去谈"国际语言"。语言，牵扯到技法的实施，因而，风格写作最终还是要落实到技法的合理实施。

音乐创作与技法分析的"生态循环"。结构，这个词汇代表着多方面的含义。音乐作品的写作细节和整体的组织方式都可以称为"结构方式"。用于音乐"音响创意"所要实施的作曲技法的组织形态，就是我们需要研究的主要方面。从这个意义上说，音乐作品分析应当是集"音乐创作参数"的分析，所有关系到音乐作品组织方式的现象都应当成为分析的内容，而不能仅仅限于曲式的框架。人们在长期的创作中所总结的整体结构方式在教科书上称为"曲式"，是人们共同承认、行之有效的组织框架。在实际音乐创作中，人们所约定俗成的曲式框架只是历史阶段的产物，它会受到创作技法的制约而变得"边缘化"或是"自由化"。曲式分析不等于框架分析。曲式，不应当只被理解为一种轮廓，而应当将着眼点放在作品内部的技法细节，如，主题特征、动机的贯穿方式、展开手法、调性布局、节奏节拍的组织、配器的音色组合逻辑等等。分析的重点不是轮廓的构成，而是应当研究作品中音乐陈述的方式、音乐陈述不同阶段的语气、表达方式以及不同技法的使用是如何影响整体结构的形成。根据这样的思维，音乐作品的组织方式也应当如同和声、配器等科目那样，是可以做到形态上的出新、呈现多种多样的组织形态和"建筑样式"。

应当沿着作品的构成特点来决定分析的内容。技法分析，也不等于局限在"四大件" 的分

析，一首音乐作品的写作特征就决定了它的分析内容和途径。特别指出的是，音乐分析不能成为纯理论的产物，而是应当建立在活生生的音乐作品上。敏感地发现一部作品中的技法构成的特征，这些特征就是分析的重点。对于一位专业作曲家而言，这是一种基本的专业能力。

分析的目的：认识与借鉴。一方面是认识到创作中共有的技法现象和独特的创作个性；另一方面是要考虑如何将认识的结论运用到自己的创作中去，这些都是依据每一位作曲家内心对于音响需要的理解程度和取舍方面而决定的。有的人只是满足于和声音响的丰富、有些人满足于横向线条的交织、有些人则满足于写作谱面上的华丽织体；而有些人不仅要求细节的音响满足，还要在整体局部的平衡和对抗中获得结构上的满足。在心理上，我们对于令人满意的音乐结构的感受，是取决于再次听到的音乐材料与一种“音乐透视”意义的应用彼此之间种种很好的平衡，并且将这种以前曾听过的音乐引入到层层升华的情绪层面。通俗地说，就是对于音乐主题的展开与变形能力以及整体和细节都能够兼顾的组织能力。

作曲技法并不应当是孤立存在的现象，必须与它们所存在的音响背景和贯穿过程相符合，必须同作曲家内心真实的音响追求相符合，而不是表面的模仿和写出一些连自己都不理解的东西。技法与结构是相辅相成的有机结合。技法影响着结构的形成，结构则是技法、美感和审美取向相融会的产物。结构的逻辑性和独特创意，是一种潜在的创作素质的体现。有很多实例证明，某些“制造”音乐音响的技法参数并不能代替作曲家对于整体结构的逻辑化设计，它不像采用了某些新音色那样“表面”的绚丽，也不像采用了某些富于灵感的节奏因素那样“引人入胜”。在有头脑的专业人士看来，结构设计的合理、巧妙与否直接关系到音乐作品的成败。如何在音乐创作中创造性地采用独特的结构设计，是我们每一位从事音乐创作的人所要深入思考和解决的关键问题。只有当把音乐结构看作是如同其他写作技法那样，是个人音乐表现上的本能需要时，音乐的表情表现才会以一种流畅的结构陈述方式展现在听者面前。

与一般史美论著作的论述、印证、理论深化等等为写作特征的音乐学类文章相比，作曲技术理论从其命题到结论带有更多的实践性。它的论述不应当满足于将理论停留在认识和形态的层面，而要求经得起实际创作、实际演奏、实际音响“可操作性”的考验。也就是说，在认识的基础上，还应当重视理论的实践意义，研究音乐创作的实践规律、再将其转化为音乐创作的动力，加上成功演奏的演绎所带给作曲家的经验与启示，周而复始，才能形成一种良好的“创作生态”的循环。

作曲教学改革的核心就是教学理念与教学实践的有机结合。课程如何更加科学地安排，使这门艺术学科的教学工作更加学术化、更加贴近人的接受心理、更加符合音乐艺术的本体规律。笔者认为，改革的理念和布局最终还是要落实在脚踏实地的实践当中，落实在一批有志向、有质量的教师队伍当中，在符合客观规律的实践中不断地加以深化和提高，其成效就显现在对人材的培养是否成功。正是基于作曲是一种极为复杂的心理认知、情绪感受、美感取舍、理论升华、实践性强的学科，实践的有机过程始终应当成为讲授的主导方向。

还有一些音乐创作中的细节问题值得我们去探究。例如，我们主张培养学生的“默写”能力。那种对着钢琴边弹边记谱的写作方式，不仅不能培养学生内心音响想象的能力，也不利于写出流畅的音乐。写作的其后阶段，可以采用钢琴等多声部乐器积累音响“数据”，以及验证创作过程中的内心音响效果。长此以往，对于培养一位作曲家的“心、口、手一致”的专业素质具有极大的好处。还比如，在电脑作曲软件上直接写作，一般也应当是在纸面上写好后，输入电

脑。因为就当前音乐打谱软件的功能而言，还没有达到“随心所欲”的功能。如果在电脑上直接“写作”，操作中的按键过程也会极大地影响作曲的思维过程，两者在创作思维方面的矛盾更加突显出来。听觉缺陷的痕迹也会很明显的暴露出来，诸如：“复制一粘贴”的感觉、和声缺乏色彩、织体写作没有特色、声部连接缺乏逻辑性，最多能达到一般“干活”的目的。

作品记谱的规范化应当引起学习者的极大关注，从手书的规范到音符符头、符干的大小与五线谱的比例，都要以专业眼光达到要求。记谱完成之后连线、断奏记号的标记，不是可有可无，而是发自内心的、音乐表情的实际需要，是作曲家对于他的音乐的表情注释。譬如，连线，对于管乐而言是呼吸的标志；对于弦乐则是换弓演奏的标识；对于键盘乐器它表示抬手——再弹奏，不同的连线划分会产生不同的音乐音响效果，应当是作曲家内心音乐表现的直接组成部分。

本着广泛交流的心态，笔者认为，作曲教学的趋势是逐步走向更多的接受者、走向规范化的学术之路，对于其中的经验教训也到了开发总结的时候了。对于学习作曲的学生而言，在学习态度方面，抛开一切“功利性”目的的“爱乐”思想，是引导其积极学习探索、开拓创作思维的基本保障。音乐是爱乐者的事业，如果仅仅是因为选择职业的权宜之举，或是为了某些动人的名声而争强、拔高，那么长久看来两者之间所采取的态度、进取的精神及其取得的结果将会是截然不同的。作曲的创造性思维还表现在其技术理论学科的建设和有机的发展当中，对于每一位从事音乐事业的人来说，不懂得音乐的本体技法和音乐语言的形成规律，就会在很大程度上限制他们对于音乐作品的理解，音乐的音响就会变成一片毫无意义的音响堆积，就无从开启人们以音乐为原动力的创造性思维，进而也就无从奢谈音乐的审美过程和心理感受了。

第一章　节奏与节拍——律动的奥秘

在我们开始讲授音乐创作的种种技法现象的时候，节奏节拍总是先于音高体系而首先被提出来。各种音乐史论类的著作都曾告诉我们，人类早在远古时期就已经用非音高的方式节奏来抒发情感，诸如，狩猎中集体行动的节奏、各种劳动中的律动节奏等等。在音乐发展的历史当中，节奏也是先于旋律产生的，而在旋律中，律动的音高骨干也体现了节奏的作用，特别是当节奏以某种规律的强弱交替进行时，原始节拍的意义就产生了。对于这些技术问题，我们大多在基本乐理课中都已经接触到。

作曲中的节奏、节拍问题是音乐创作技法中最能够直观地接受，但却最容易被人们忽略的问题。通过对节奏节拍律动的感知，最容易激发人们的欣赏感观和创作欲望，也是最集中地反映了音乐创作者自身音乐感的体现。作为教学的进程，以节奏节拍作为作曲入门时起步阶段的训练，可以在不受到音高体系、音符时值干扰的情况下，便于集中研究音乐中律动的各种基本形态，为单旋律写作扫清障碍，还可以为多声部音乐中的织体写作打下坚实的基础，这些都具有一脉相承的前后承继关系。

第一节　节奏的记谱

1. 记谱的规范

作曲的基础训练首先要落实到音乐的记谱方式上，规范的记谱，是达到音乐准确表达的前提。通俗地说，就是要把头脑中感觉到、想到的音响，在谱面上如实地记录下来。如果自己有好的音乐灵感，没有记谱的基本功，也会轻易丧失本来很好的音乐记忆。记谱方式包括单声部（单音色）、多声部（复合音色）记谱，而基础的记谱还是发生在单声部，其中包括：

① 节奏记谱　② 节拍记谱　③ 音程记谱　④ 旋律线记谱　⑤ 乐思的音型，以至于逐步达到多声部音响的准确记谱能力，等等。

音乐中的节奏在音乐表现中是最为基础的要素。在没有音高的情况下，节奏本身也会具备表现功能。因此认识节奏本身律动的特点，在没有音高因素参与的情况下，将节奏练习写作好，为将来写作旋律在时值记谱、律动方式等方面打好基础。

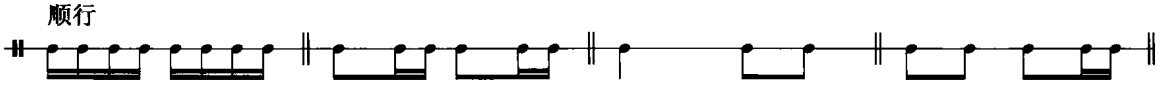
2. 节奏的五种基本类型

尽管我们已经在基本乐理中了解到节奏的类型，但是对于认识与实践之间还会存在不少的差异。当我们动手写作时会发现，其实分门别类地对节奏问题进行阐述，会在写作中减少盲目性，增强自信心，理论总结与个体感性认识相结合，才会帮助学习者大步加快学习的步伐。原始节奏可以分为五种基本类型，按照近似关系，它们又可以被分为三种形态：

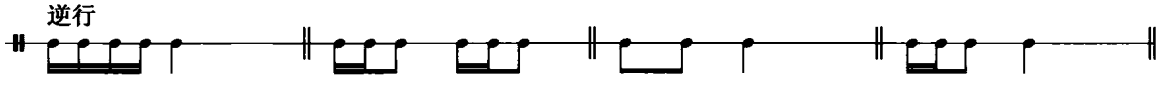
(1) 顺分与逆分：顺分（时值前长后短或均匀运动）在运动中产生不停顿的感觉，因此适宜于流动、倾向性的写法；逆分（时值前短后长）在运动中有阻隔停顿感，音乐没有流畅进行的可能，造成一节一节的停顿效果。

顺分—逆分的记谱：

例 1－1－1



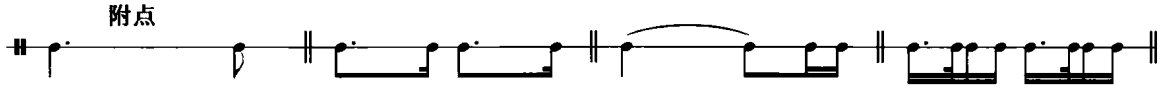
例 1－1－2



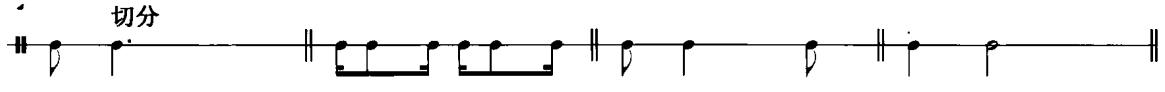
(2) 附点与切分：附点（类似“顺分”，时值前长后短）带有不停顿地运动的特点；切分（类似“逆分”，时值前短后长）带有运动中的阻隔停顿感。

附点与切分的记谱：

例 1－2－1



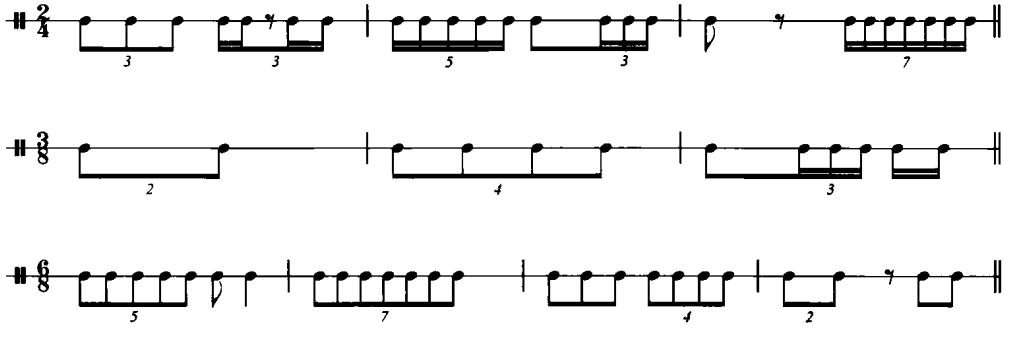
例 1－2－2



(3) 连音：在偶数（双数）节拍中使用奇数（单数）连音，或在奇数节拍中使用偶数连音；是为打破音乐平衡律动常用的有效手段。

连音的记谱：

例 1－3



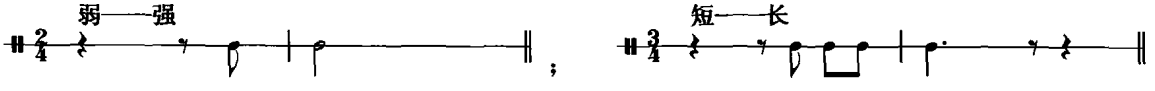
第二节　在节拍背景下的五种不同类型的节奏模式

节奏写作中的基本问题会随即涉及到对节拍结构背景的考虑，记谱时值长短模式的前景状态以及若干节奏型的内部作用给人们带来不同的音响感受。节拍的结构会首先涉及到节拍的模式（成组的拍子和律动的组织）以及音乐中的速度（拍子与律动的快慢）。节奏的形态包括了所有那些节奏的面貌，从中提供了速度的结构背景或规律性。人们常说，音乐是时间的艺术，随着时间的推移，音乐留给听者的除了音高体系的音响特征，就是其中律动的骨干部分了。节拍划分了音乐陈述当中的时间组织，它的作用是为音乐创作设计出划定好的、强弱相间的规律性运动。除此以外，节拍对于音乐陈述中的表情、韵律等方面所起的作用，也应当引起我们的重视。

在只有一个强拍的节拍背景下，五种不同类型的节奏模式：

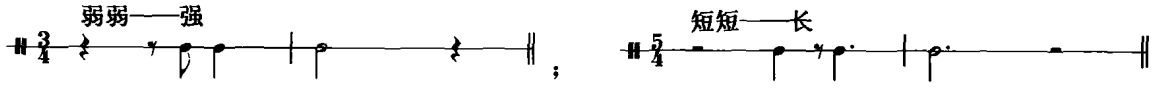
抑扬格

例 1－4－1



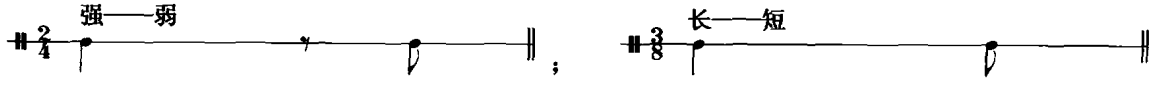
抑抑扬格

例 1－4－2



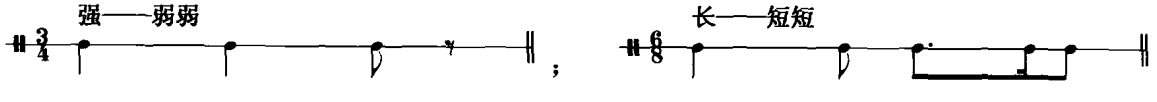
扬抑格

例 1－4－3



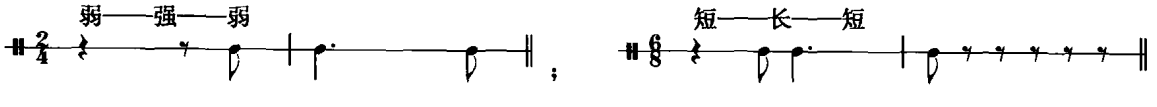
扬抑抑格

例 1－4－4



抑扬抑格

例 1－4－5



音乐作品中的强弱关系不仅与音乐的韵律、技法因素相关，还与音乐想要表达的情感、内容有直接的关系。了解并熟悉抑扬关系的记谱方式及其使用的情况不仅限于节奏律动本身，即使对于加入到音高体系的音乐作品而言，其表现作用也是非常值得重视的。

第三节　节奏与其他因素的关系

在作曲中，记谱方式直接关系到音乐表达的准确与否，在乐理、视唱练耳中所学到的音符时值的理论，在记谱实践中，同样要做到写作中的准确与演奏实际音响的丰富、头脑中的想象力与实际音响表现的一致性。同样的一段节奏记谱，如果其中所使用的是十六分时值，由于速度标记的不同也会导致大为不同的演奏效果。

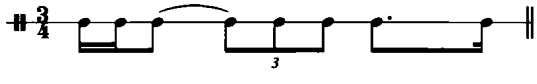
1. 节奏与节拍的关系：

不能把节奏节拍两个范畴的问题混为一谈。单纯的节奏问题与节拍内部的节奏问题可以产生不同分支的问题与答案。节拍，是人为规定的节奏运动方式，由于小节线所产生的强拍或非强拍的写作，导致音乐中的不同律动效果。

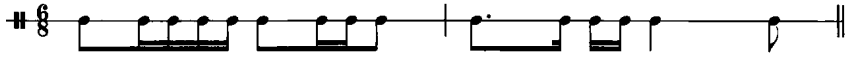
“节奏主题”设计的种种类型作为一段音乐典型的代表，典型的节奏形态会产生主题的功效，作为其后贯穿的依据，通过进行节奏主题的练习，会使得学生在头脑中积累大量的音乐律动形态，为日后旋律、多声部织体的写作打下有利的基础。

几个在不同节拍上写作的节奏主题：

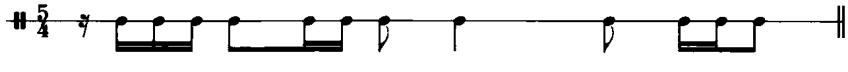
例 1－5－1



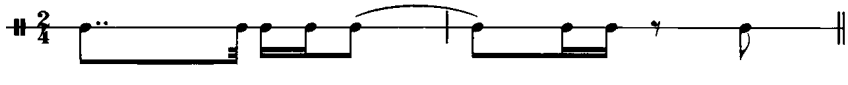
例 1－5－2



例 1－5－3



例 1－5－4



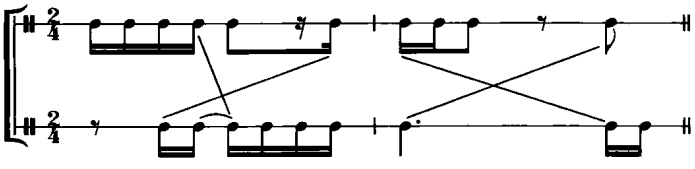
学习者通过一定数量的节奏的展开写作练习，一方面熟悉节奏的记谱方式，另一方面在没有音高选择干扰的情况下，能够单纯地对节奏主题存在的特征加以认识和发展，为下一步的旋律写作排除一定的阻碍。另外，节奏主题的练习目的还在于写出有特点的主题，并且其中的特点集中，便于其后展开时的有机贯穿、发展。

2. **复合节奏**

单一的节奏形态可以产生二声部的复合节奏，两者之间的节奏特征是一致的，因而在横向线条上存在着共性特征，在纵向结合上存在着对位性的节奏交替。不管有无节拍的背景，其中节奏运动中的重拍点又是一致的。下例中箭头所指的就是两个线条之间存在的共同特征，而在上下声部之间又有节奏上的互补关系。

单一节奏线条产生的复合节奏：

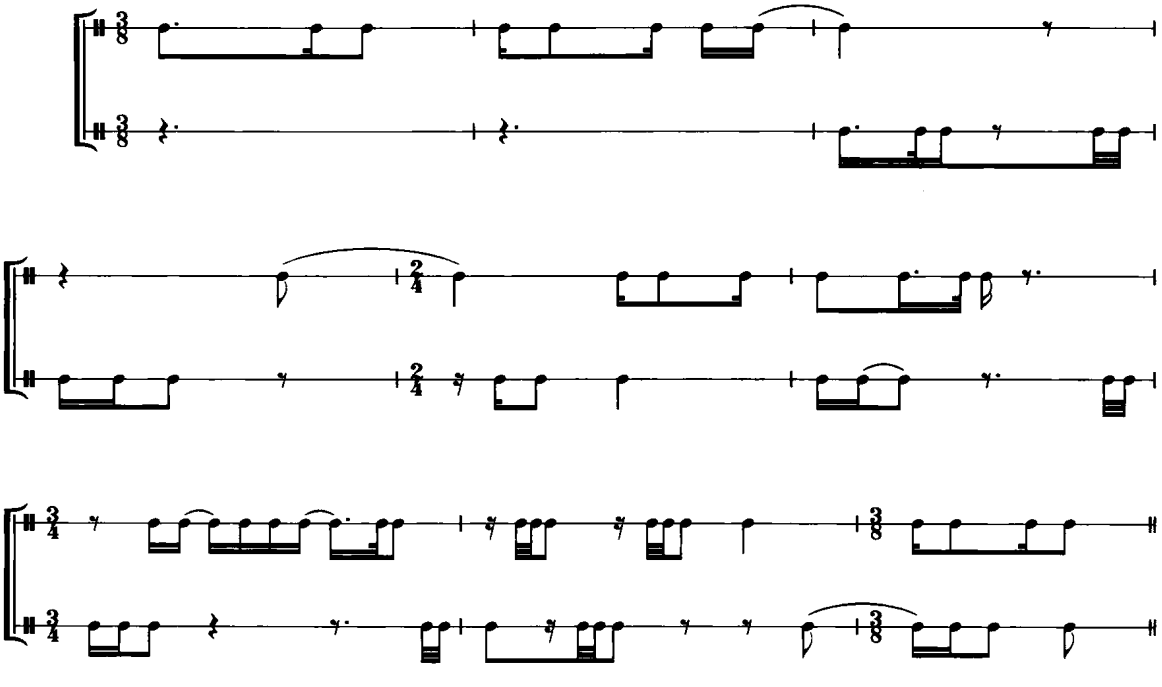
例 1－6



上例演示的是在单一节拍中产生的复合节奏现象，它们的来源统一，其中的内在特点就比较容易识别，便于展开时节奏材料的集中使用。而在创作实践中还有一些有效的手法是采用不同节拍背景下的复合节拍组合，其中多声部的运动层次更为丰富，所产生的节奏律动效果对比性更强。

对比节奏线条产生的复合节奏，是两个声部的节奏线条，呈“插空”式的对比方式，在局部可以发现两个声部相互间有减缩式的模仿关系，但纵向两个声部总是处于互补状态。

例 1－7

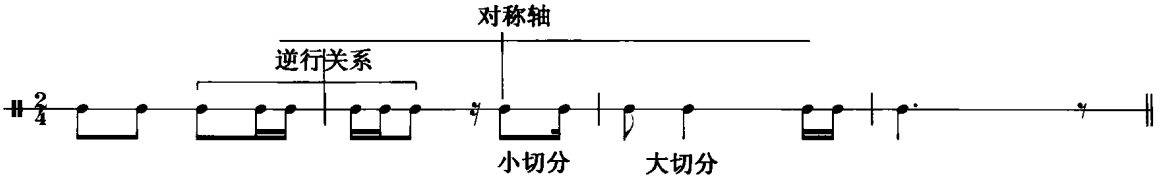


第四节　在节奏形态中的变形能力

在一个有特点的节奏主题中，可以由节奏的动机形态的截断，而产生新的节奏形态。变形的办法可能存在种种的可能性，下面的例证只是作为一种节奏变形的方式，学习者可以由此引发自己的创造性思维联想，进行其他变形方式的可能。

原型节奏的主题：

例 1－8



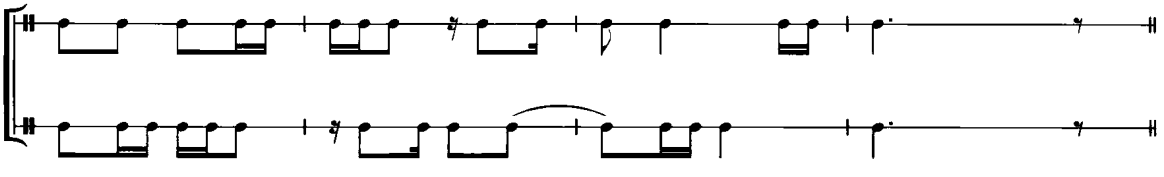
在这个节奏主题中不仅存在着局部对称而且第一、二小节还组成了互为逆行关系的写法，同时以第二小节为轴心形成了整体对称；并伴随大小切分节奏呼应等形态特征。

如果将这个主题进行两声部的变形处理，两个线条又是来源于同一主题因素，就可能做出种种思维简单易行而又出效果的变形手法。第二线条，作为后续的发展，可以是其后线条的横向展开；如果作为纵向的对位，则成为两声部同时结合的多声部手法。

1. 两者处于相同的节拍

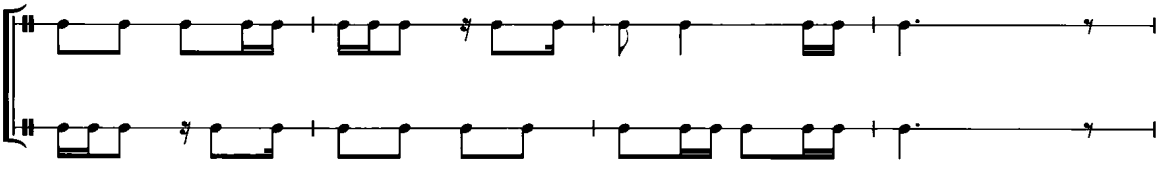
第二节奏线条只是第一线条省略了前两个八分音符：

例 1－9－1



第二声部省略了主题的前两拍，即省略一小节：

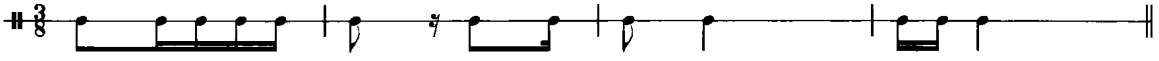
例 1－9－2



2. 同源节奏主题采用不同的节拍，在时值上与原型主题一致。

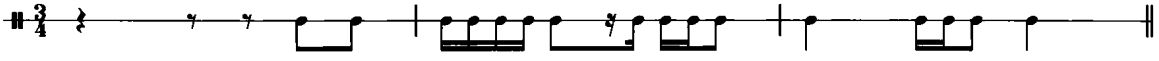
在原始节奏型的基础上省略了两个八分音符（$\frac{3}{8}$）：

例 1 - 10 - 1



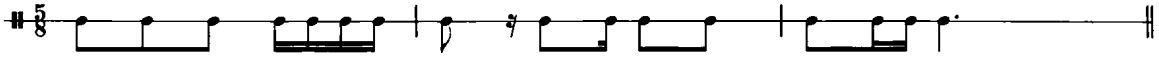
在原始节奏型的基础上省略了一个八分音符($\frac{3}{4}$)：

例 1 - 10 - 2



完全按照原始节奏改变另外一个节拍记谱($\frac{5}{8}$)。在$\frac{5}{8}$拍中，没有省略任何时值，只是在不同节拍中将原型重新组织起来。

例 1 - 10 - 3

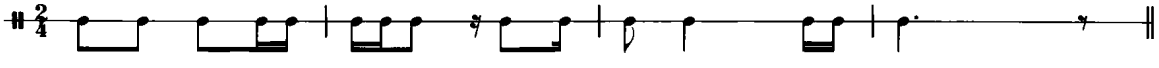


3. 同一节奏主题在不同节拍上的段分

即在不同节拍背景下，原型主题不省略任何时值，而重新组合节奏。

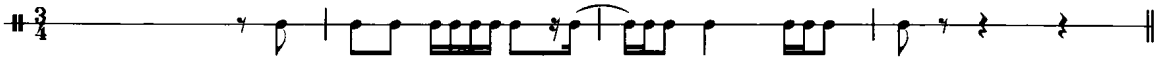
例 1 - 11 - 1

原始主题



例 1 - 11 - 2

在$\frac{3}{4}$拍上



例 1 - 11 - 3

在$\frac{5}{8}$拍上

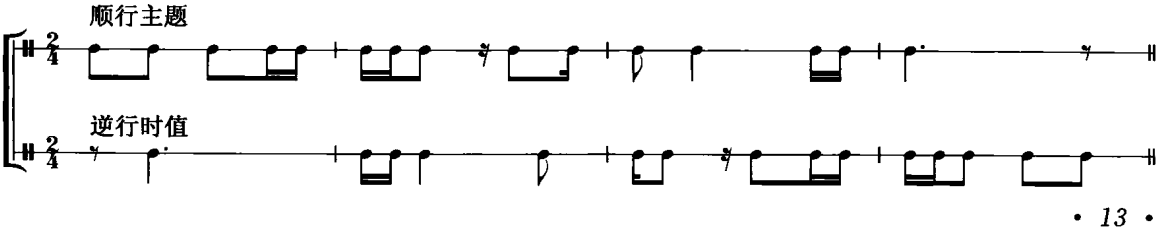
4. 节奏主题的对位化处理

这里我们指的是两声部所产生的对位关系，在创作中也很实用。例如，

在相同的$\frac{2}{4}$节拍背景下，是由同一个来源的主题线条形成的：

第二个线条是第一线条的逆行：

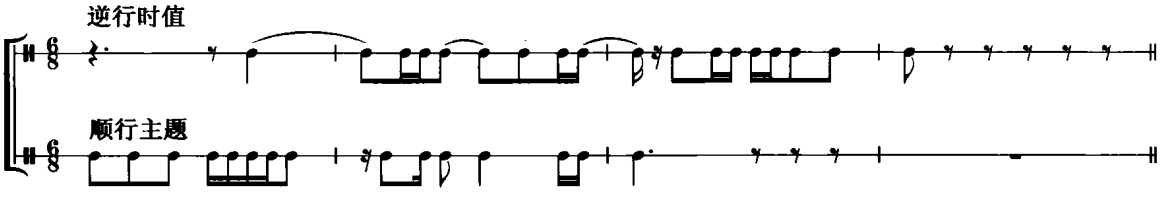
例 1 - 12 - 1



如果是后续的横向线条展开，还可以考虑采用不同的节拍，作为在 a 主题基础上写作的 b 主题的线条。

下例是在$\frac{6}{8}$拍上将上例中的上下两个声部对换，两者采用的都是原始节奏的满时值，没有省略。

例 1－12－2



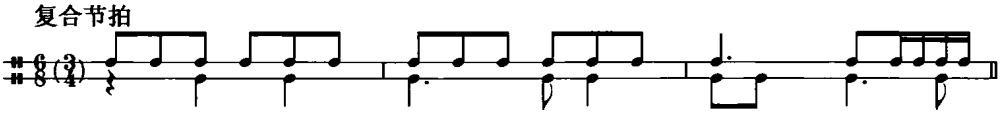
第五节　二声部以上复合节拍的种种形态

1. 复合节拍之间存在着的“最小公倍数”的关系

节拍数中能够被除尽的倍数节拍关系，由于其中共同的重拍点时时在小节线处重合，其中两个节奏线条的对比，常常会因为小节线的阻隔而出现互补性不强的可能，因此在设计第二个线条时，就需要在共同小节线的重合处有意地采用顺行、附点等不易停顿的节奏形态使之加强贯穿性。

倍数关系节拍的复合。其中不存在跨小节的运动，每一小节都是复合关系的一个基本单位。它们的最小公倍数是十二，说明在每个第十二拍点上，这种复合交错关系就会重合一次。在下例$\frac{6}{8}$拍、$\frac{3}{4}$拍的复合节拍中，上方为$\frac{6}{8}$拍，有一种重复性运动的背景；下方为$\frac{3}{4}$拍，以两个小节为单位，既有在横向各自运动的线条，也有在纵向不同拍点上的“意外”碰撞。

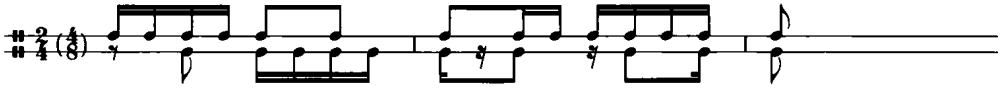
例 1－13



同一性节拍的复合。下面两个例子都是建立在$\frac{4}{8}$拍与$\frac{2}{4}$拍两个等时值节拍上。第一个谱例中下声部$\frac{2}{4}$拍是以休止符相阻隔的；而第二个谱例中下声部$\frac{2}{4}$拍则是以正拍、无休止符干扰的情况下计算节拍的。两者在写作当中是有区别的。

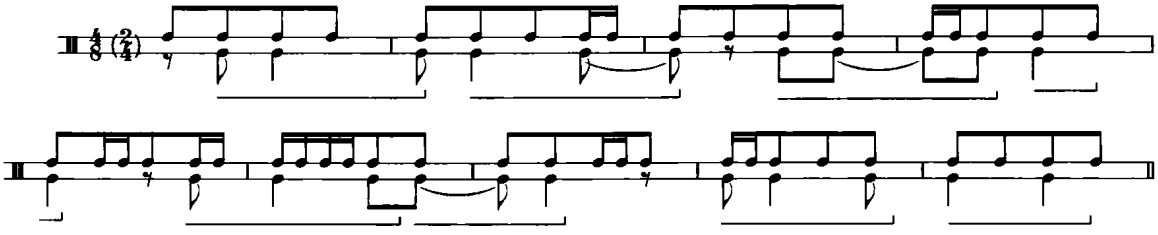
休止符计算在整拍内的复合方式：

例 1－14－1



休止符不计算在内的复合方式：

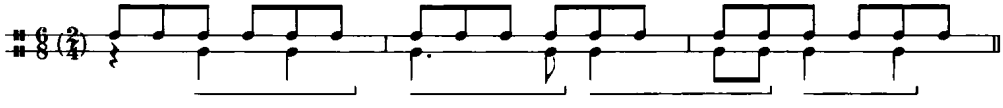
例 1－14－2



近似倍数关系的复合。

两个拍数虽然不能被整除，但是“同偶数”，或“同奇数”关系。如果将其放在同一种八分音符为单位的节拍当中，$\frac{2}{4}$就对于$\frac{4}{8}$，而$\frac{6}{8}$与$\frac{4}{8}$有一个最小公倍数是十二，如果把休止符的拍数也计算在内，就会在每个十二拍点上，重合一次这种复合交错关系。

例 1－15

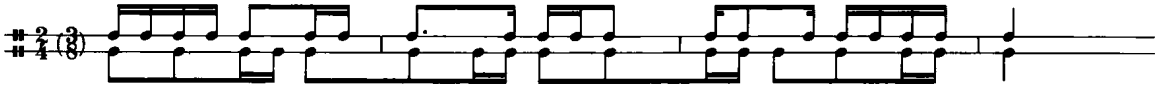


非倍数关系的两个数之间虽然有整数不能被除尽的特征，但是它们有共同的倍数关系。这样的节拍关系无论其横向的线条运动，还是其纵向的对位碰撞点，都大大增强了节奏律动的“意外感”，是多声部复合节奏节拍写作的有效手段。

2. 非倍数关系的复合节拍

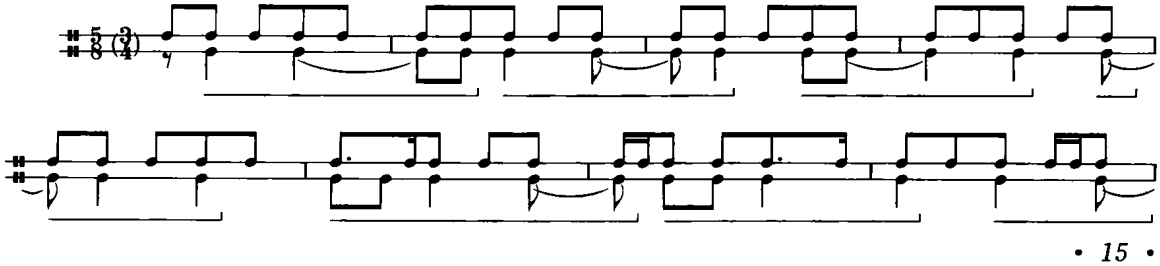
(1) 以跨小节的整拍计算所产生的非倍数关系复合。上方$\frac{2}{4}$拍是按照小节线运动的，而下方$\frac{3}{8}$拍则是跨小节线的组合，因此$\frac{3}{8}$拍在这段音乐当中是处于“暗含”的节拍形式，除了开始第一拍以外，$\frac{3}{8}$拍其后的每一拍的重拍点都处于$\frac{2}{4}$拍的弱拍，所带来的复合节奏律动是非常丰富，而原理又是非常简易。它们的最小公倍数是六，如果把休止符的拍数也计算在内，就会在每六个拍点上，重合一次这种复合交错关系。

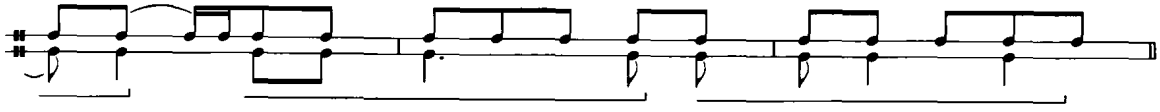
例 1－16－1



(2) 休止符不计算在内的复合方式：

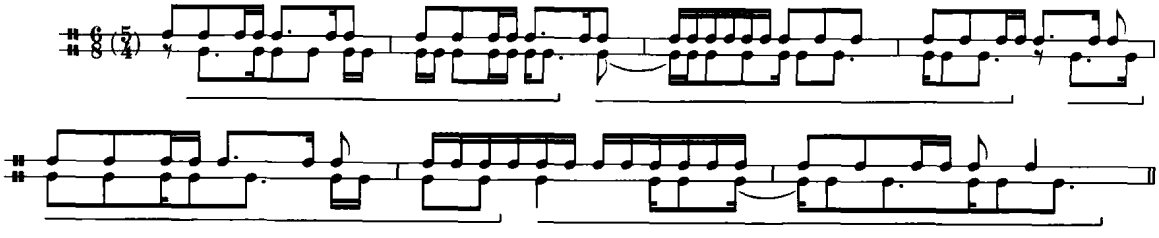
例 1－16－2





(3) 休止符不计算在内的复合方式：

例 1－16－3

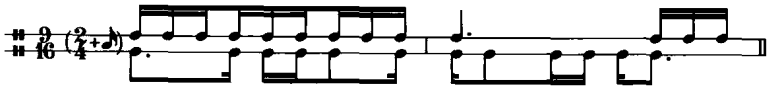


3. 非倍数关系的节拍添加附加时值的复合

(1) 下例中，采用$\frac{9}{16}$拍 加上$\frac{2}{4}$+♪，附加一个十六分音符时值的节拍方式。在上方的$\frac{9}{16}$节拍背景下，下方采用$\frac{2}{4}$拍并附加了一个十六分音符时值，这样的两声部律动，带给人们的是一种更加“扑朔迷离”的律动效果。

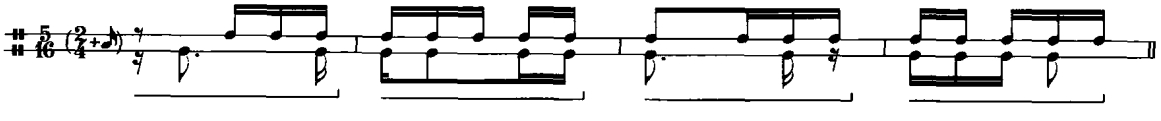
两个附加时值的谱例：

例 1－17－1



(2) 采用$\frac{5}{16}$拍加上$\frac{2}{4}$+♪，附加一个十六分音符的时值：

例 1－17－2



复合节奏、复合节拍的方式可以为学习者启发出一条容易理解、行之有效的写作途径。实际上，在我们的音乐创作中，节奏的出新存在着种种的可能，以上所举的各种例证仅仅是对节奏节拍训练前的粗浅认识，学习者可以根据以上所解释的发展原则，创造出自己更加行之有效的律动方式。

训练与思考：节奏的类型、模式与变形

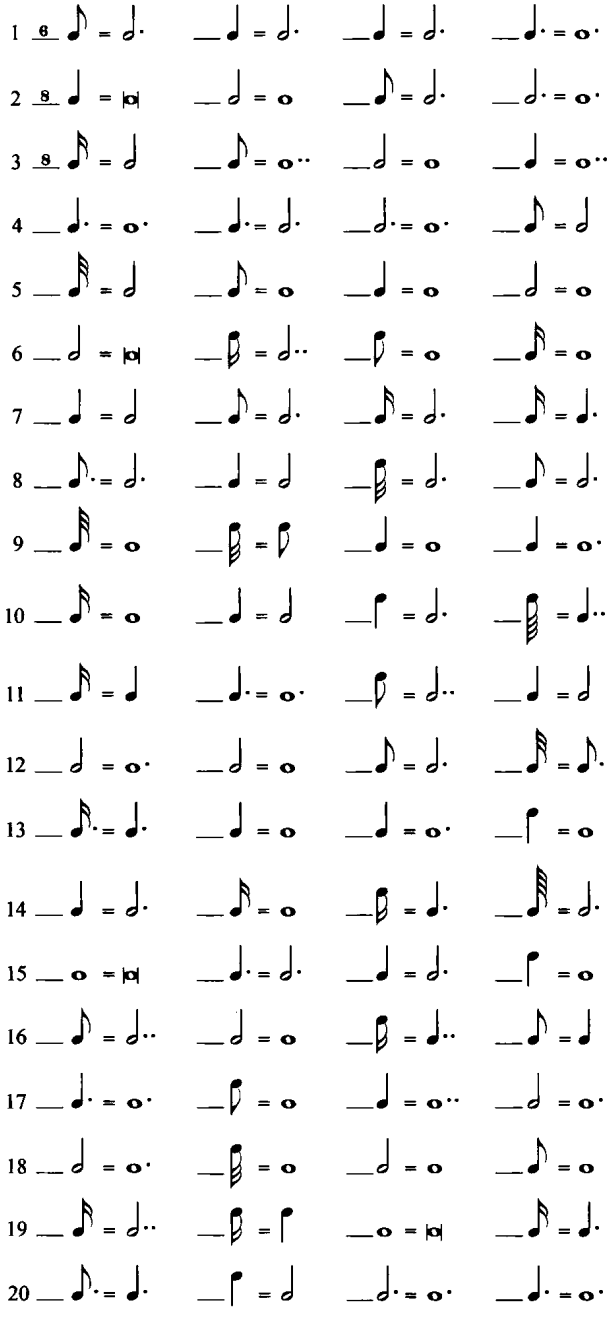
在节奏训练当中，熟悉节奏的几种类型、节拍背景中的强弱律动的模式，以及根据节奏主题的主要特征将其发展到一个相对完整的音乐结构中，这些都是旋律的主要目的。除此以外，复合节奏和复合节拍也是旋律的一个重点，它给予学习者对种种节奏现象的整体把握能力。

在没有音高体系干扰的情况下，将节奏的发展、变形提升为一种内心的感受，进而在进入音高体系之中时，能够更加顺利的完成、提高单旋律乃至多声部的写作能力。

训练 1　节奏时值的记谱

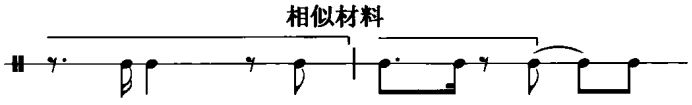
训练目的　　熟练写作中的节奏记谱方式，在节奏记谱过程当中培养对于时值、节拍及其内部节奏划分的内心感觉。

1. 完成时值填空练习，熟悉音乐时值比例及其记谱方式。



2. 根据一个节奏主题，在不同节奏模式中进行简短的发展。

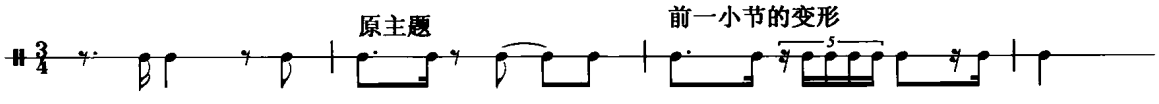
示　范　　节奏主题



首先要认识这个节奏主题的特点，如，附点节奏、后起八分音符等。然后设定一个节拍，并将这个主题置身于这个节拍中。最后，根据主题的特点发展、加长，尽可能地采用主题中出现过的音乐材料来进行引申、发展。在各种节拍当中，原来主题的时值不变，只是在主题之后的发展当中要注意善于发现和引用原来主题中的特征因素。如下面几个示例中的用法：

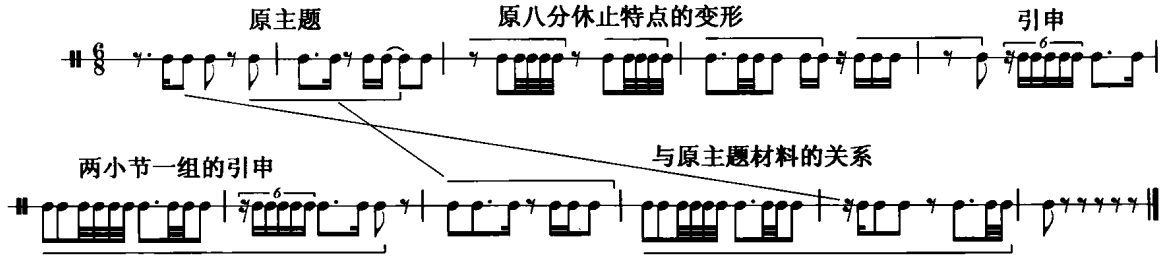
(1)

(2)



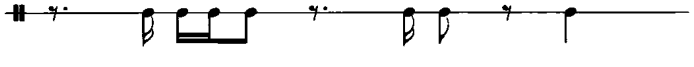
(3)

(4)

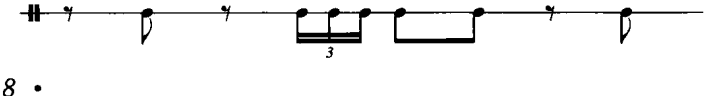


习　题　　下面再列举出一些节奏主题，大家可以按照上述方法和写作原则来发展各个主题。注意发现和贯穿主题中的主要特征(共 7 题)。

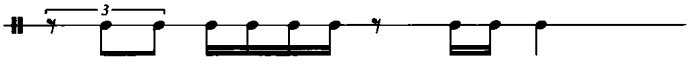
(1)



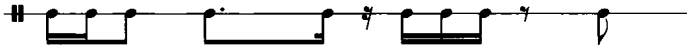
(2)



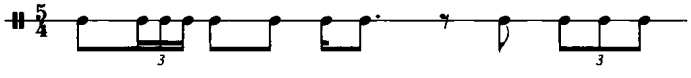
(3)



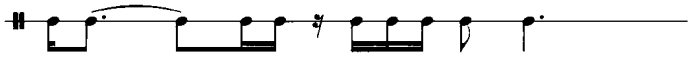
(4)



(5)



(6)

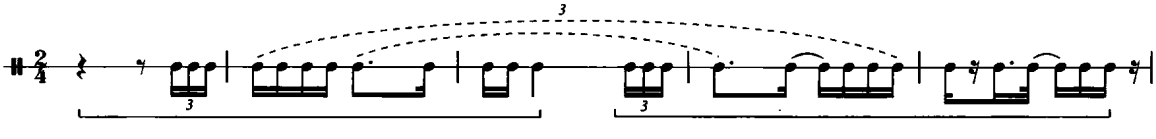


(7)

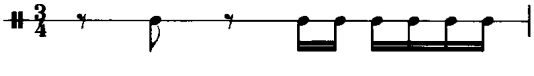
训练 2　节奏主题的展开练习

训练目的　　在没有音高关系的情况下，写作和发展一个节奏主题，有助于学习者对于音乐的基本构成骨干的认识，为写作旋律和多声部音乐打下最初的基础。练习的方式如同旋律写作，以节奏律动的特征为展开的依据，培养学习者对于主题构成中的特质进行敏感的捕捉能力。

在写作之前首先要对节奏主题进行内在的特征分析，明确其中的节奏特征，例如，下面这个节奏主题存在着以第三小节的四分音符为轴的对称现象，对称、相似的节奏类型。由于主题的这些特点，可能产生非常统一的句法结构，展开这样的主题线条时，就要根据这些特点进行发展。

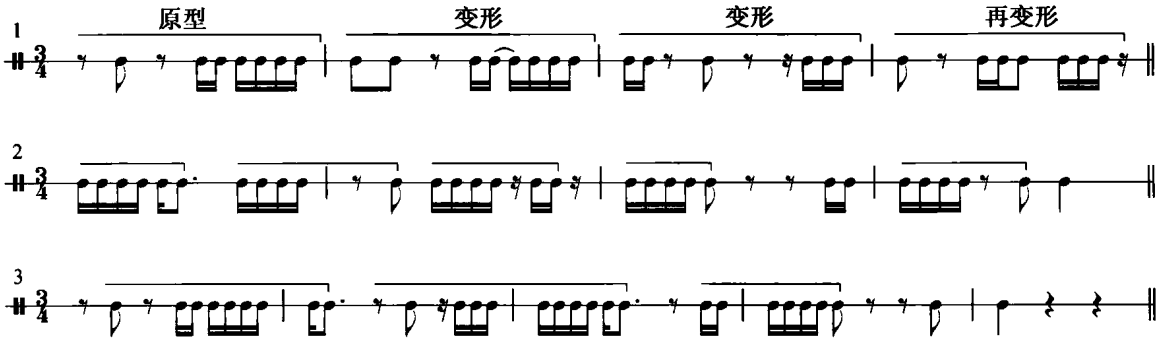


示范 1　　按照指定的节奏主题发展。写作要求：根据节奏主题的律动特点以及其在节拍背景中的运动特征，将下列节奏主题发展成为一个乐段。其中，不仅要通过练习熟悉节奏律动的类型，还要熟悉节奏的记谱方式，为旋律写作做准备。根据下面这个节奏主题，发展成为一个乐段的规模。



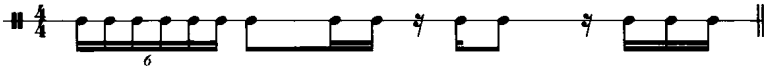
一共发展了三个乐句，第一、三句相似，第二句也是根据节奏主题写作的，截取了四个十六

分音符的一段演变。发展当中所画的线段标识，就是表示所采用和截取的原型中的材料，如何发展的。



下面是几个节奏主题，供学习者练习用(共 9 条)。

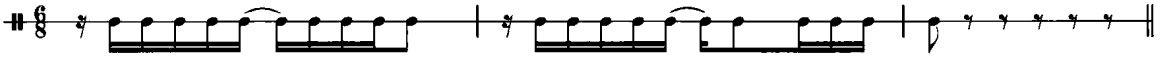
(1)



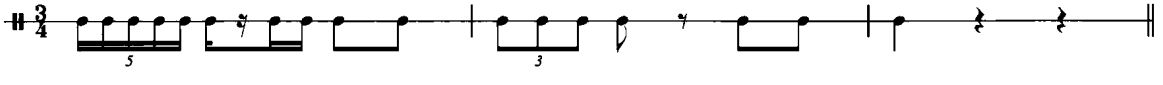
(2)

(3)

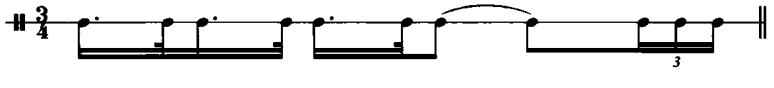
(4)



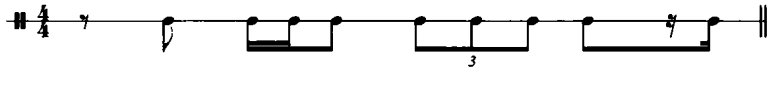
(5)



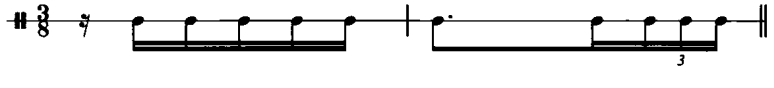
(6)



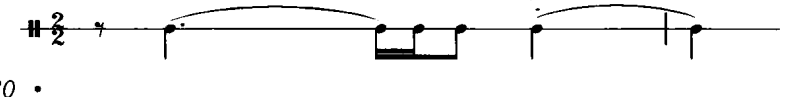
(7)



(8)

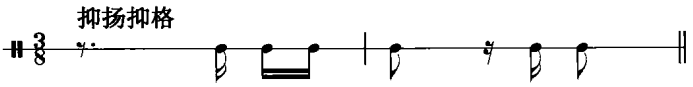


(9)

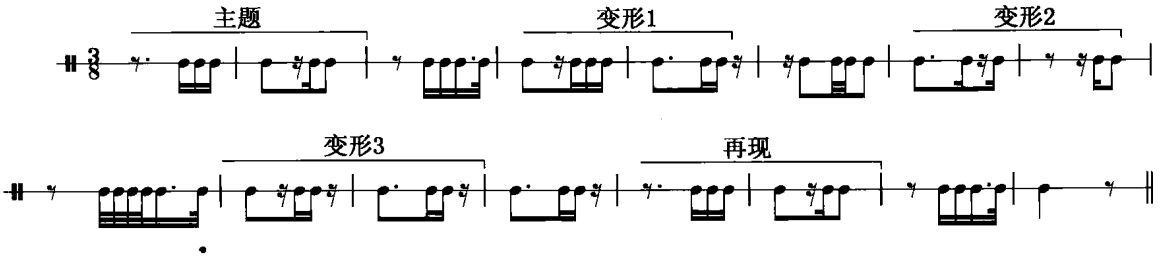


示范 2　根据节奏模式中强弱拍的关系，训练节拍中节奏关系的把握能力及其韵律的认识。下面以这个抑扬抑格的节奏主题为例，作一个节奏主题展开的示范。

主题：



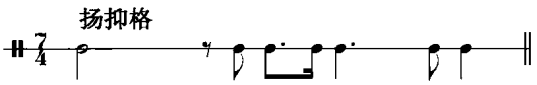
主题及其变形的贯穿，最终形成一个较为完整的结构。请仔细观察其中每一个变形与原始主题之间的联系。



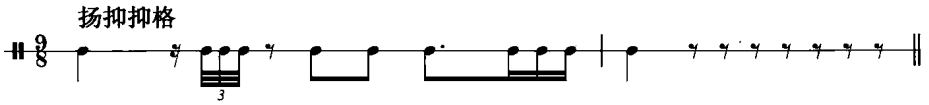
习　题　续写完成下列节奏主题，根据本章第三节所讲述的节奏模式的五种类型写作，除了熟知节奏模式的音乐表情外，还应当对节奏主题的特征进行仔细的分析，才能开始动手（共 9 条）。

(1)

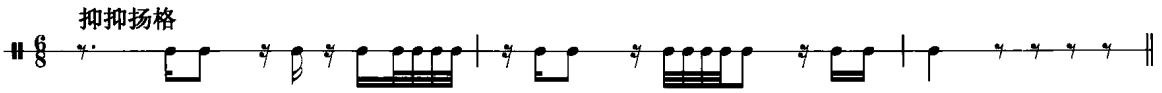
(2)



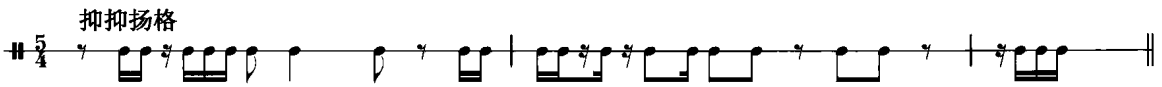
(3)



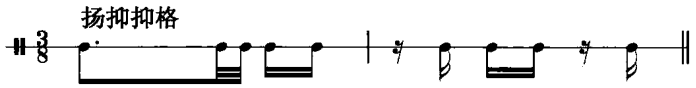
(4)



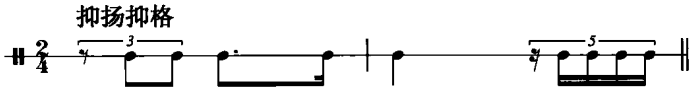
(5)



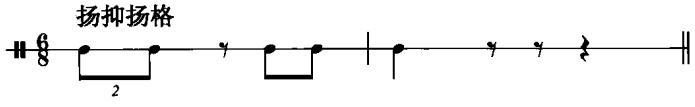
(6)



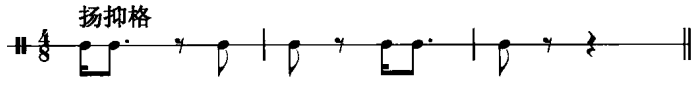
(7)



(8)



(9)



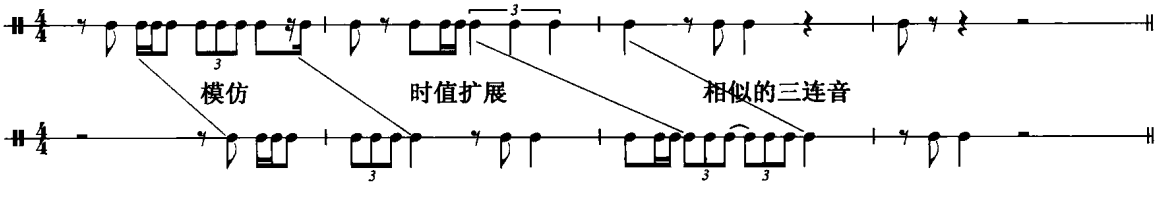
训练 3　复合节奏、复合节拍的展开练习

训练目的　这个训练为对位式写作打下基础，这里主要体现在对音响感受的层面，训练学习者从一个单一节奏律动当中，感受和写出第二、第三条节奏音型的多声部感觉和能力。从训练的过程当中还可以逐渐区分复合节奏与复合节拍之间的异同关系，运用到实际的音乐作品写作中。特别是在单一声部的基础上，如何以相似的、有关联的材料写作其他声部的横向线条，也是学习中的重要方面。

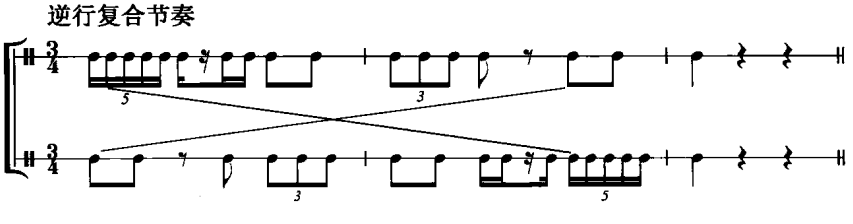
首先自我设计一个双重节拍，一个是记谱中的节拍，一个是暗含的复合节拍，两种节拍同时进行，并且在纵向结合方面要有对比和互补关系。可以采用上面训练 2 中的节奏主题进行两个声部的写作训练。

示范 1　各种时值关系的模仿产生的复合节奏

复合节奏、复合节拍的变形训练方式很多，在下面的示范中，两个节奏线条的材料出于一个渊源，为时值不等的模仿关系，斜线指出了模仿的位置和模仿的渊源关系，从中可以引发和加强学习者自己对于节奏复合性质的认识。



示范 2　第一节奏型的逆行作为第二节奏型的对比材料，纵向还要有互补、对比的效果。



示范 3　节奏主题的截段，在省略第一线条部分材料的基础上产生第二个线条，并且要加以合理地安排其纵向的节奏互补关系。

由节奏型的截断产生的复合

省略的部分

示范 4　邻近小节间的材料互用，产生的效果是声部之间的相互模仿关系。

小节间的顺行、逆行模仿

逆行

示范 5　暗含节拍的复合节奏，由于两个节拍的重拍点不一致，而产生出纵向声部交错的感觉，达到一种音乐中的动力化效果。

第一小节的
时值扩展

第一小节的重复

暗含的$\frac{2}{4}$拍

（材料来源于上方节奏）

习　题　下面的节奏主题，用于复合节奏、复合节拍的训练。练习时，首先要认清节奏主题的律动特点，在写作第二条节奏线条时，既要考虑根据主题中的特点发展、不要跑题，还要考虑纵向两个节奏线条的对位关系，节奏上的互补、两个声部之间交替关系的流畅进行（共 11 条）。

(1)

(2)

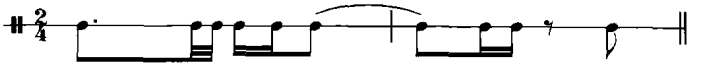
(3)

(4)

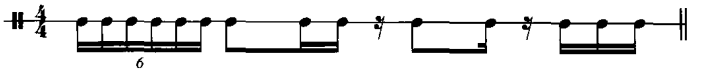
(5)

(6)

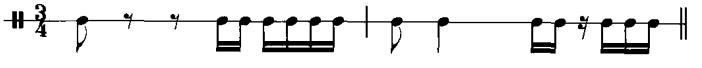
(7)



(8)

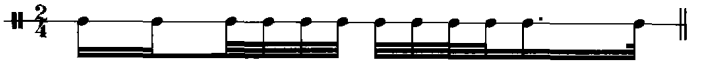


(9)



(10)

(11)



第二章　旋律写作——韵律的升华

旋律写作涵盖了人声与器乐种种不同的写作对象，它不同于一般意义上的歌曲写作，在写作实践中，它对音乐的各种调式风格、节奏节拍、发展手法、曲式结构，以至于对各种单音色的人声、乐器等多方面都会有所涉猎，而不是一般人所认为的“顺口溜”式的纯感性写作方式。因而我们应当在旋律写作训练的基础上，再单独研究歌曲写作的特点，那时，我们对于旋律写作中的一类问题——歌曲创作，就会有着更深的理解。这里，我们假定学习者已经通过了基本乐理和一般的视唱练耳的学习。在此基础上，他们已经对诸如调式、调性、音程、和弦、节奏、节拍、时值、速度、力度等问题有所了解和学习。这是进行旋律写作学习的基本条件。

第一节　旋律写作的基本要求

按照一般人的观念，旋律写作的练习方法无非就是将呈现的音乐主题在感性哼唱的基础上，加以理性的归纳。这样的写作思路，对于一般的歌曲旋律写作，也许不失为一种有效的方法。因为声乐曲在人声发声的范围内以及歌者的音高演绎能力的范围内，在写作当中或多或少要受到写作的局限。然而，这里所指出的旋律写作，在声乐器乐并重、音乐风格各异、表现内容和方式获得极大空间的情况下，从作曲技术角度就自然会产生出多样化的要求，在音乐表现方面也会产生多元化的音响结果。

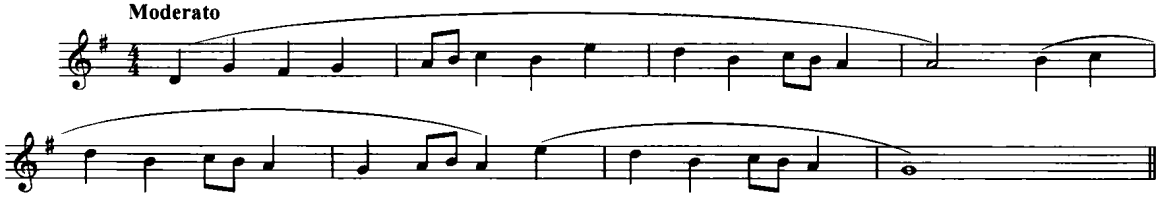
在旋律写作的过程中，有许多值得注意的要点，这些要点构成了旋律的精彩，在训练中关注它们的同时，也为其后的多声部音乐写作奠定了类似的写作规范。

1. 调式调性

首先要明确所写旋律的调式调性，通常是按照一个特定的音阶写作，它关系到所写旋律的音乐风格和色彩；调式可以是大小调式、中古调式、中国五声性的民族调式，其他民族的特性调式；也可以是人工音阶调式——以特定的音程组合成为三至十二音高的音阶调式。

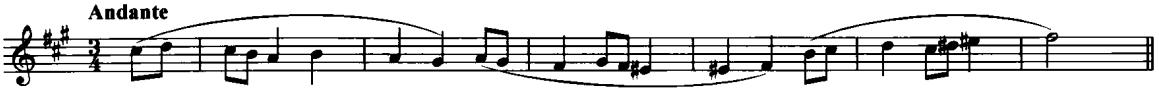
例 2－1

G 大调旋律



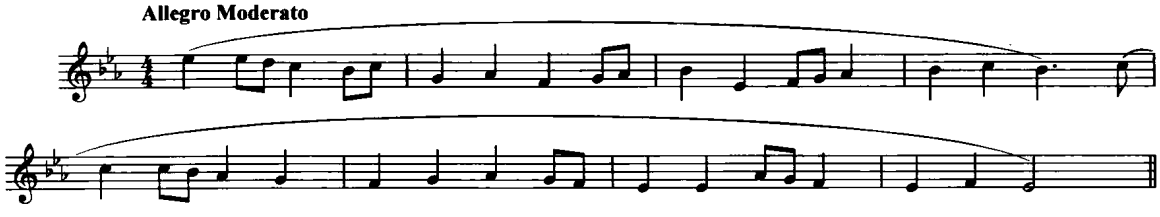
例 2－2

♯f 旋律小调



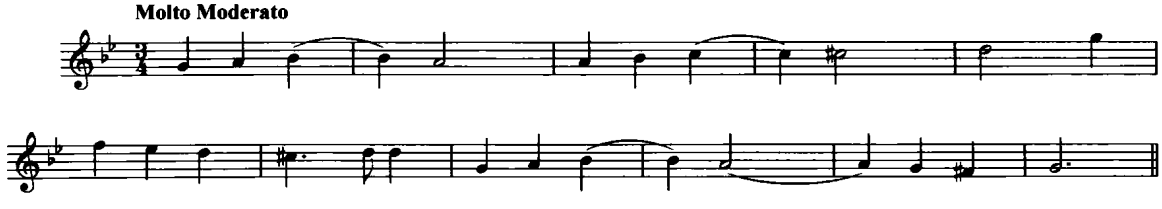
例 2－3

♭E 大调旋律



例 2－4

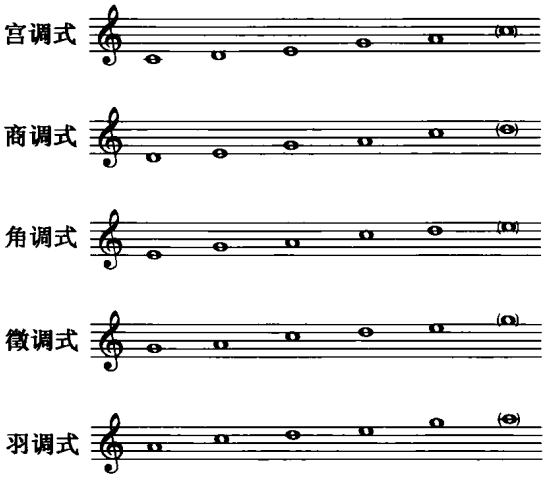
g 和声小调旋律



中国民族调式的骨干基础是五声音阶：

中国五声调式的五个基本音阶：

例 2－5

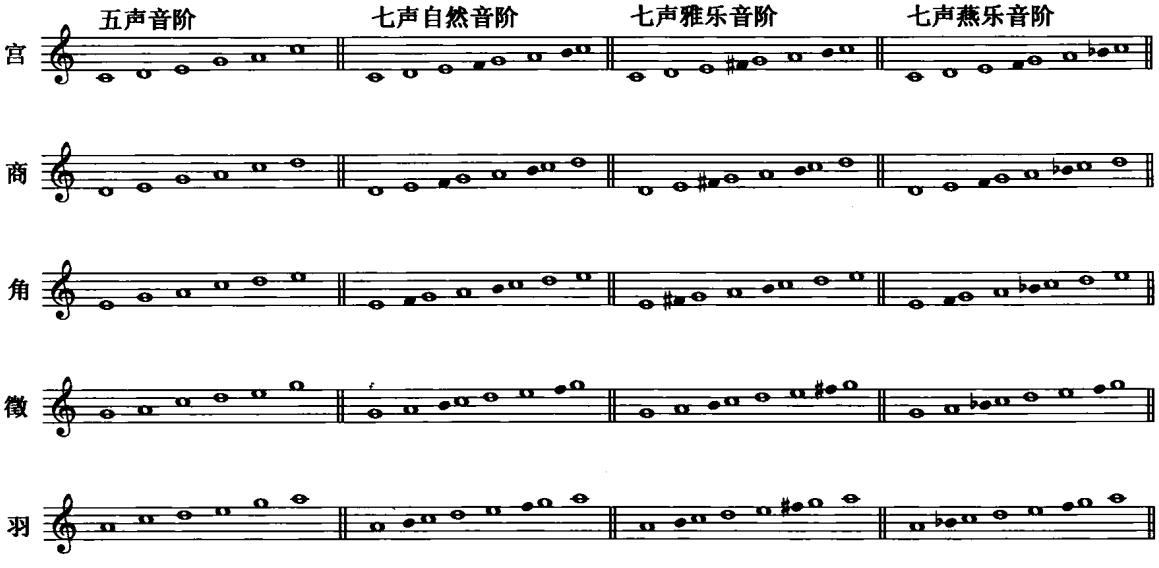


再加入“偏音”(清角、变宫、闰等)可以分别构成六声音阶、七声音阶，甚至多声音阶，由其

“偏音”的构成而形成不同的调式色彩。由五声调式骨干为基础的六声、七声音阶，包括清乐七声、雅乐七声和燕乐七声音阶。

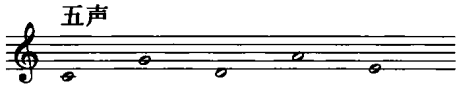
加入“偏音”的各种五声性调式音阶：(黑符头为“偏音”)

例 2－6



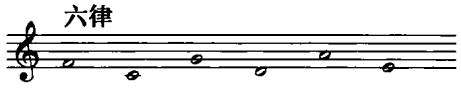
纯五声音阶是以五度相生律构成：do，re，mi，sol，la。

例 2－6－1



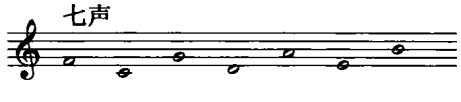
增加一个“偏音”fa，就形成了六声音阶：do，re，mi，fa，sol，la。

例 2－6－2



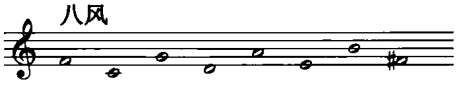
七声音阶增加了 fa，si，两个偏音，形成七声音阶：do，re，mi，fa，sol，la，si。

例 2－6－3



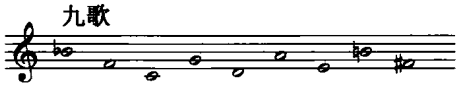
fa 称为清角音，si 称为变宫音(它与宫音构成小二度)，♯fa 称为变徵音(它与徵音构成小二度)。当清角、变宫、变徵三个偏音共同存在于一个音阶中时，就构成一个五声性的八声音阶。

例 2－6－4



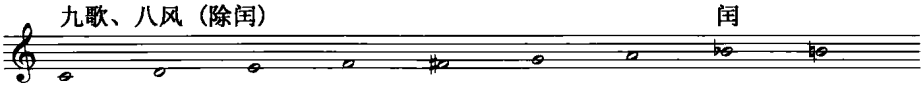
五声性调式音阶还有一个偏音称为“闰音”，^{b}si，五声音阶骨干音，加上四个偏音，就形成了一个五声性的九声音阶。

例 2－6－5



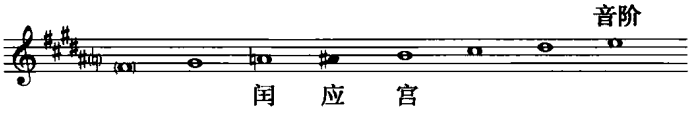
下面这个九声音阶，如果除去闰音，就为八声音阶。一般说来，中国的传统调式音阶就是以这样的形态构成的，如果演变，也是以这样的骨干音与偏音的格局安排的。

例 2－6－6

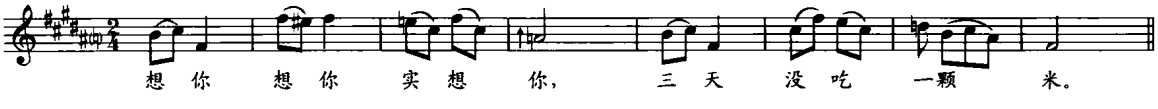


陕北民歌《信天游》就是这样一个八声音阶：

例 2－7－1



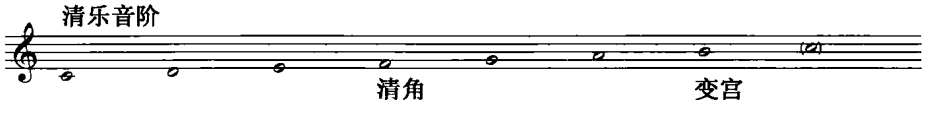
陕北民歌《信天游》



旋律中并存着雅乐的变徵音、燕乐的闰音，还有清乐的变宫音等等，令调式色彩十分丰富。

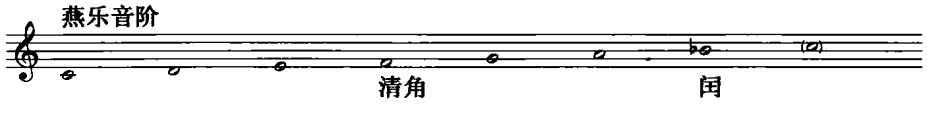
七声音阶是常见的中国传统调式。因为其中出现不同的偏音，而形成色彩各异的三种主要的音阶形式。当七声音阶所有的音高都是自然音时，称为“清乐音阶”。

例 2－7－2



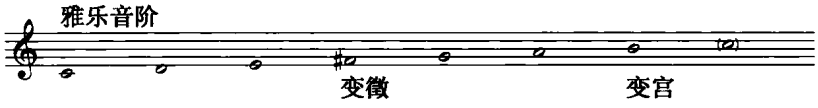
其中的变宫音 si，改变成^{b}si 时，这个七声音阶就称为“燕乐音阶”。

例 2－7－3



当其中的清角音 fa，改变成♯fa 时，这个七声音阶就称为“雅乐音阶”。

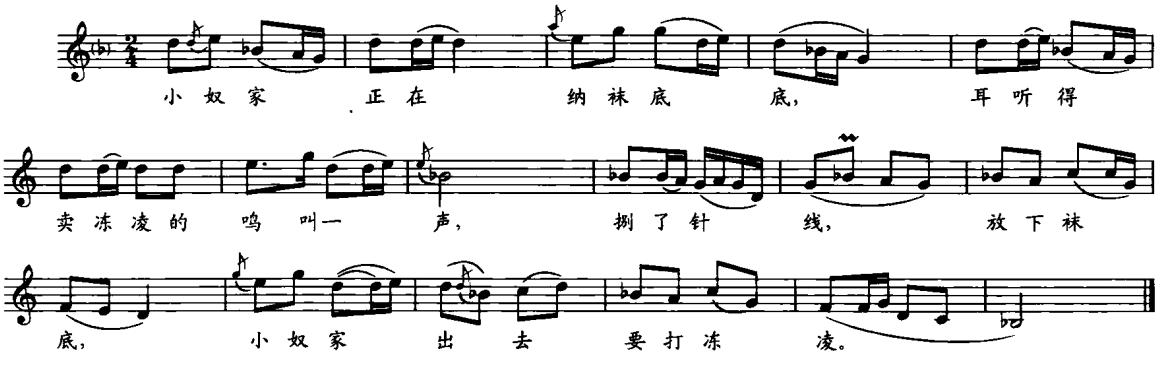
例 2－7－4



山西晋中秧歌《打冻凌》：

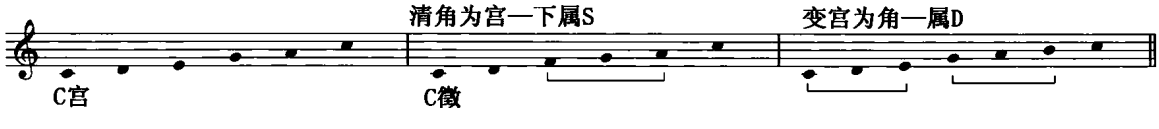
例 2－8－1

山西晋中秧歌：《打冻凌》



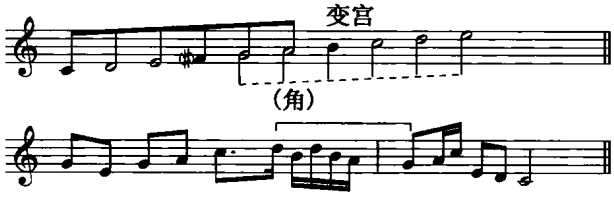
在乐理当中我们已经得知，判断一个调式音阶主要看“大三度”宫音—角音的关系。当我们把一个纯自然音的五声音阶其中的角音 mi 改变为 fa 时，其中的大三度就会由前面的 do—mi，改变为 fa—la，fa 音成为新的宫音，由此转调到了原来 C 宫的下属调，(这种转调方式称为“清角为宫”)如果还以 C 音为主音，这时实际上已经是 C 徵调式了。同理，当我们把一个纯自然音的五声音阶增加一个变宫音 si，就会形成另一个大三度，sol 音成为宫音，si 音为角音，实际上转到了原来调式的属方向(称为“变宫为角”)。

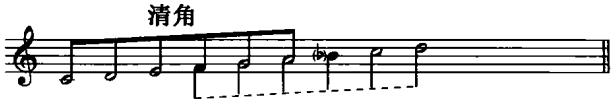
例 2－8－2



五声性转调的手法：

例 2－9

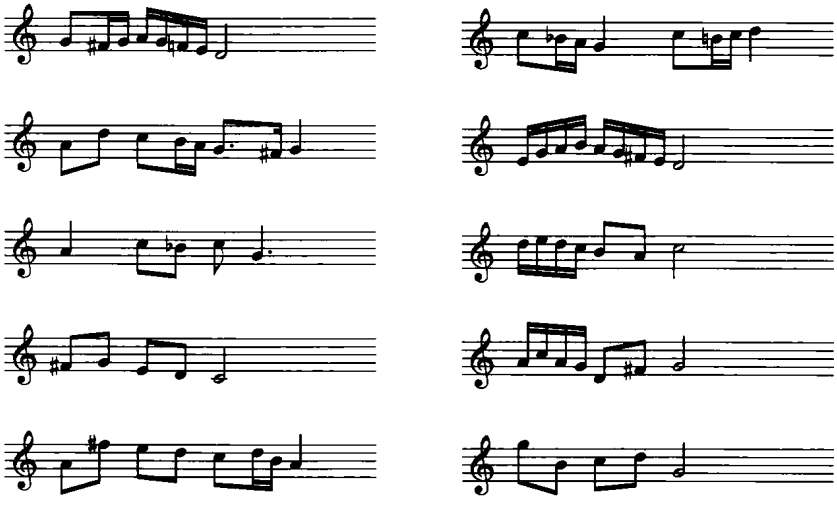




在下面的旋律片段中，大家可以体会清角—变徵和变宫—闰这两对五声性偏音加入其中后的音调色彩的变化。在读谱过程中，请大家将每个旋律片段做两次试唱，一是置换上述两对偏音；二是将旋律中的偏音改为骨干音唱，而后去体会种种调式色彩的变化。

常用五声色彩性的“旋法”：

例 2－10

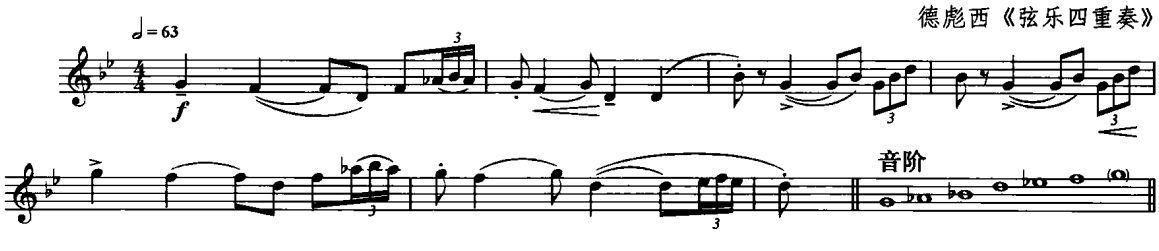


除了中国民族调式，我们在写作中接触最多的还有西方的大小调式，以及中古调式。这些都可以在一般的乐理书中得到相关的信息，不再赘述。这里还需要提及的是，一些非常规的“人工调式音阶”，它的一般特点是，作曲家自行设计的、音高数目可以从三到十一不等、音阶内部以独特的音程组织结构，这样的音阶通常都有一个调性中心音，因而存在着调性因素。

例如，下面这首选自德彪西《弦乐四重奏》的旋律线条，就是来自于一个以 g 小调六声音阶为基础的特殊音阶。

例 2－11

小提琴：

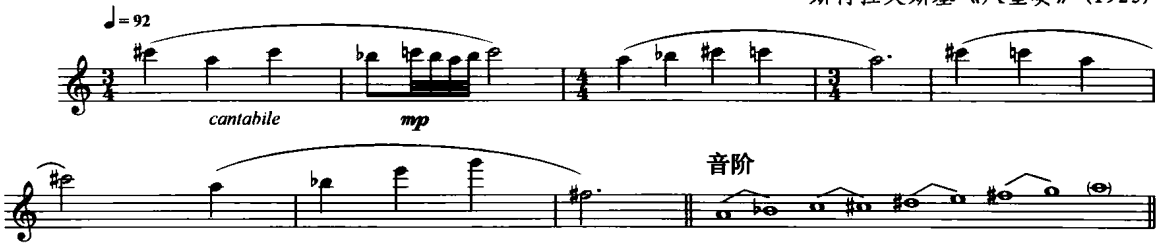


在下例斯特拉文斯基的《八重奏》中，这段长笛演奏的旋律来源于一连串小二度与大二度相交接的“人工音阶”。

例 2－12

长笛：

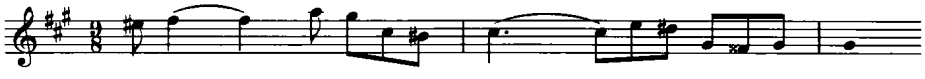
斯特拉文斯基《八重奏》(1923)



2. 音程特点

明确主题旋律中的音程特点，旋律中具有的音程类别往往是其后音乐发展的主要依据。关注旋律中的音程关系其实就是为了培养对于音乐主题中音程方面的展开意识。

例 2－13



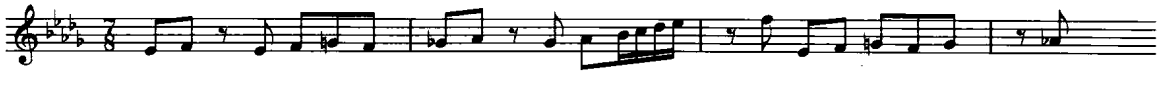
例 2－14

尽管上面这段旋律是在一个特定的调式音阶中，但其中的音程关系却是比调式音阶更为重要的特征。音程特征关系到音乐主题的动机构成，这段旋律中的主要音程是小二度、小三度和纯五度。在这两小节中，已经布满了这两个主要音程。旋律的展开应当遵循其中音程的特点。

3. 节奏特点

这其中包括需要关注的节奏、节拍两方面的特点。首先要明确旋律所处的节拍条件以及其中基本的节奏特点，节奏的特征既关系到主题本身的律动形态，也对全曲的逻辑性展开构建了演变的基础。下例采用的是$\frac{7}{8}$拍，其内部划分是 2＋2＋3，旋律本身的音程虽然是呈现上行级进的趋势，但它在这里不是主要特点，节奏节拍则是更需要关注的方面。前两个小节与后两个小节的律动还有小小的变化，在发展这条旋律时，应当沿着主题所暗示的这些特点写作。

例 2－15



4. 句法结构

明确旋律的句法结构，你所写的是几个乐句，进而组成了何种结构。例如，是两乐句、三乐句的乐段，复乐段，还是单二部曲式，单三部曲式，等等。（参看第六章 音乐结构——建筑的面貌）

5. **声部关系**

明确你所写作音乐的声部关系，是为何种人声、乐器写作，它自然就牵扯到所写声部的音域范围，不要盲目地、不加限制地写，由此可能制造出不可能演奏、演唱的作品。（参看本书附录二）

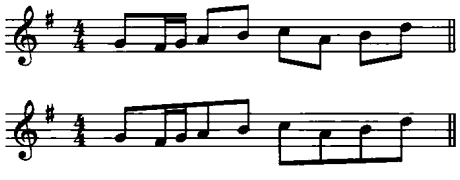
第二节　旋律写作的记谱细节

1. **旋律中的记谱方式**

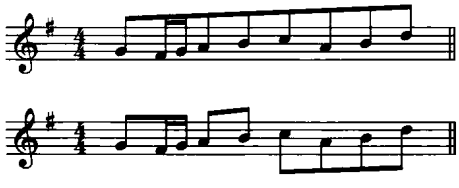
$\frac{4}{4}$拍意味着以四分音符为一拍，我们在记谱时，就应当以四拍中的每一拍为单位划分拍节。在下面的四种记谱方式当中，第一种是正确的记谱方式；第二种是以二分音符为一拍记谱；第三种是以全小节四拍为单位记谱；第四种的前两拍是按照每一个四分音符记谱，因此是正确的。但是后两拍又是以二分音符为单位记谱，其后两个两拍的记谱方式不统一。

例 2－16－1

A：

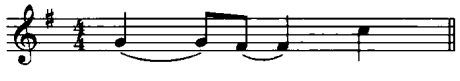


B：

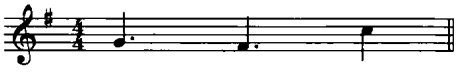


在节拍的内部划分当中，如果拆分了内部的时值，应当按照拆分的具体时值记谱，如同下面这样：

例 2－16－2



而不要这样记谱：



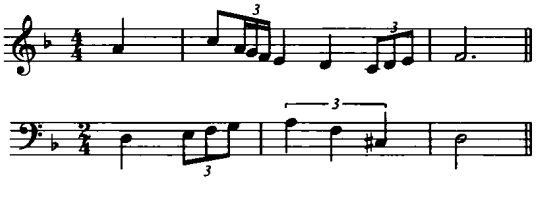
在以八分、十六分或二分音符为一拍的各种记谱当中，记谱的原则是类似的情况。要注意记谱的规范。在带有连音的记谱当中，下面的谱例展示了在各种时值节拍的记谱情况。总的来讲，在双数节拍中，采用单数的连音记谱（如同第一、第二个谱例）；反之，在单数节拍中，采用双数连音记谱。

下面第三个例子$\frac{6}{8}$拍是以两个三拍而组成的复合节拍，因此应当采用二连音、四连音这样的双数连音。第四个例子$\frac{3}{4}$拍，虽然属于单数节拍，但每一个单一拍子都含有一个四分音符、或两个八分音符，还是双数，因此采用单数的三连音以及三的倍数六连音。

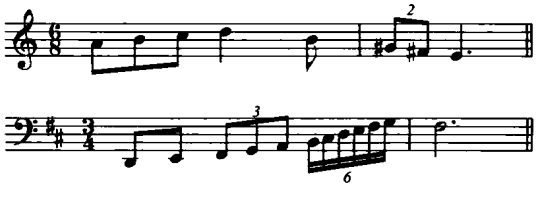
连音的记谱方式：

例 2－17

A：



B：



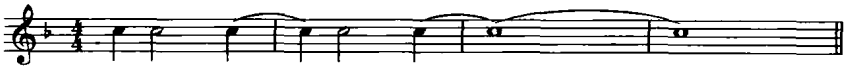
当我们在一个特定的节拍中，记谱记到满拍时，最后一个音符的时值超出了小节内部拍节的数值时，就要采用“跨小节”的记谱方式了。如同下面两个音乐片段的记谱方式。

跨小节记谱：

例 2－18

A：

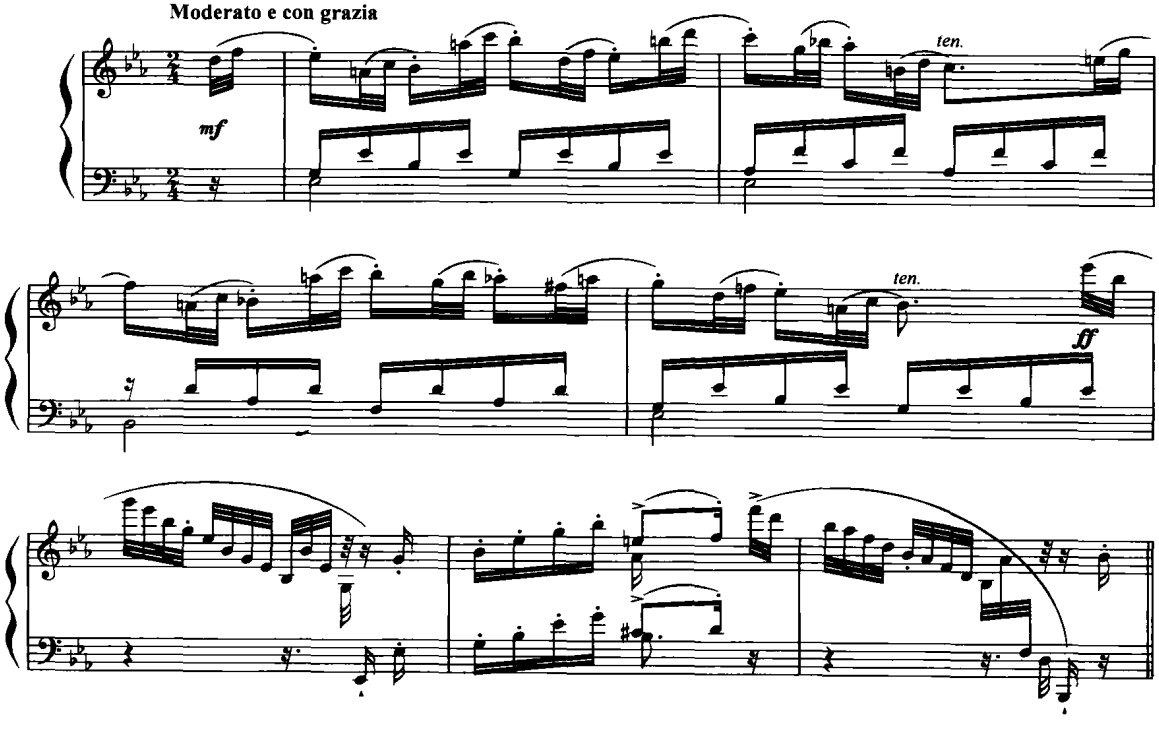
B：



2. 速度与时值记谱对于音乐表情的影响

例 2－19

韦　伯《华丽回旋曲》

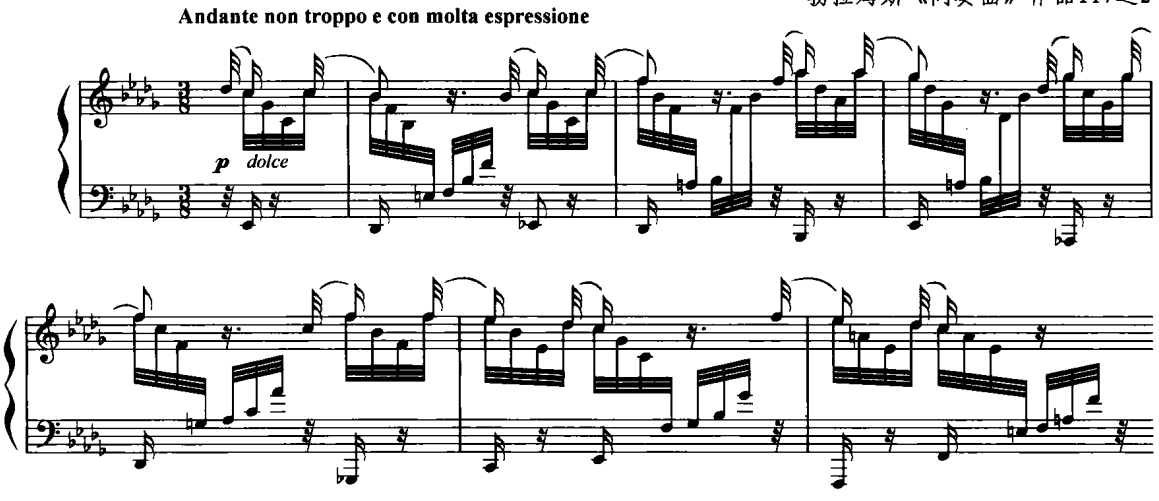


上例以三十二分音符的小时值记谱，速度标记为 Moderato e con grazia（中速并雅致地）速度并不像一般人们所理解的那么快，如果以扩大一倍的时值记谱，同样可以达到这样的表情目的。事实上，在演奏实践中，短时值记谱往往奏得较慢，长时值记谱却常常演奏得比较快。

下例也是采用三层织体的短时值记谱，在$\frac{3}{8}$拍中以三十二分音符时值为主。中间还采用了比较规律的三十二分休止符，速度表情标记为：“很有表情的不过分的行板”。

例 2－20

勃拉姆斯《间奏曲》作品117之2



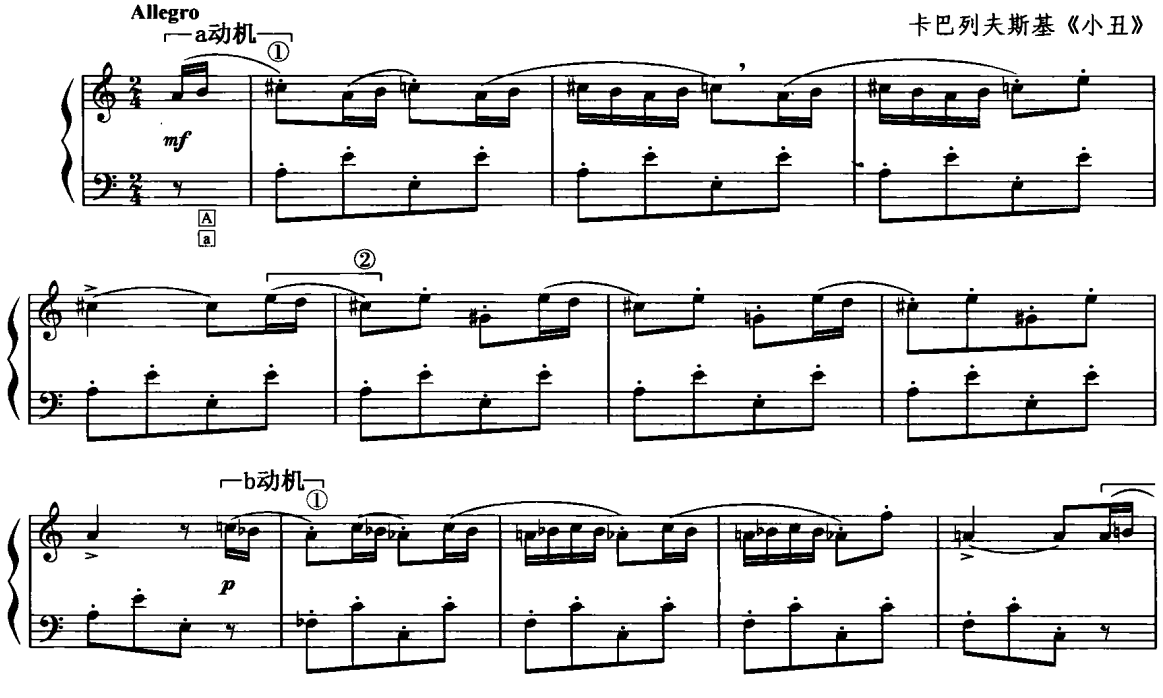
3. **乐思动机的长短直接关系到乐句乐段的长度**

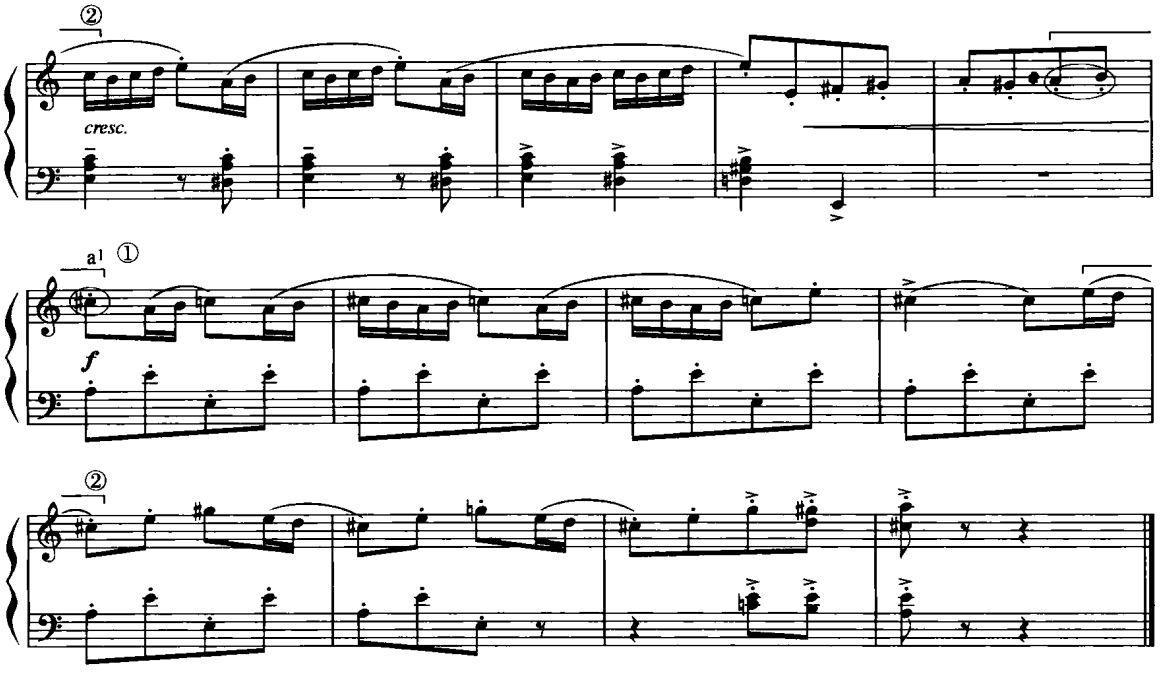
音乐作品的主题在传统意义上是由乐句、乐段以上规模写作而成的。如果动机构成短小，那么乐句的程度也会随之短小。

下例是一首短小的单三部曲式小品，动机也非常短小，两个乐句 4＋4 小节构成了一个方整型乐段，b 段的动机是 a 动机的倒影形式，三个段落都是对称形式。只有短小动机才能形成短小的四小节的乐句(① ②表示乐句数)。

例 2－21

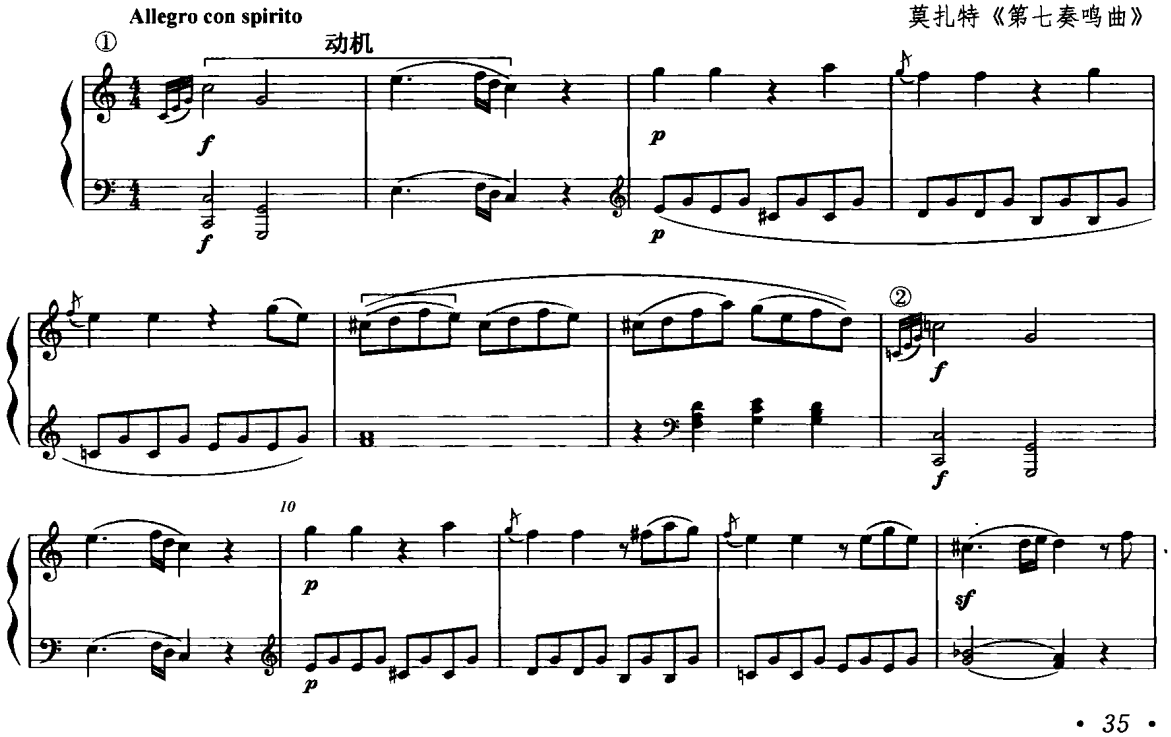
卡巴列夫斯基《小丑》

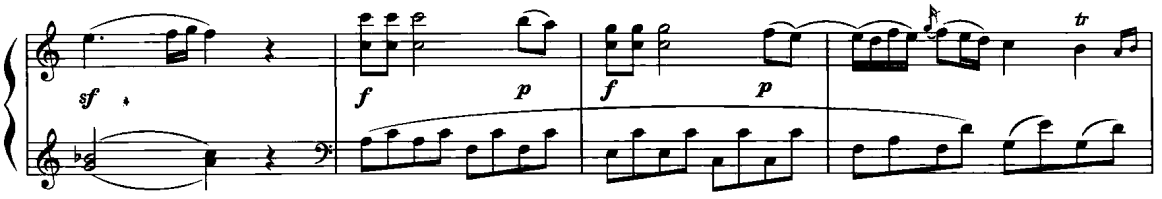




下例主题的旋律线之间采用插入休止符的方式，阻隔了旋律线的流畅性，同时也加长了主题进行的长度。第五小节的音型同主题动机之间有一种相似的音程联系。第二小节之后的主题材料模进，成为延长主题长度的一种有效的做法，形成 7＋7 小节的乐段结构。

例 2－22

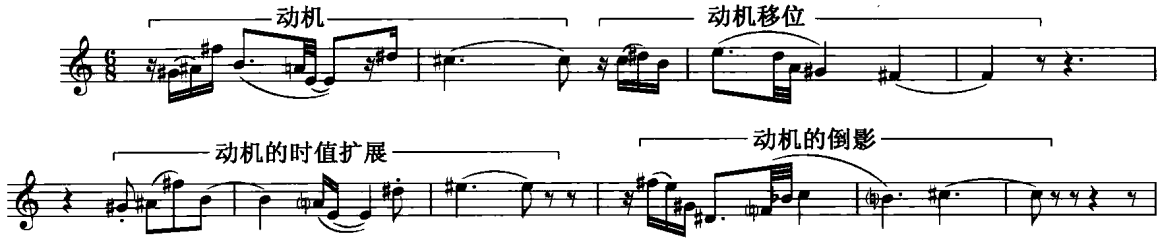




而许多近现代音乐作品常常是以一个短小的乐思(动机)作为作品的主要主题,并且其后的变形程度也是远比传统音乐作品大,在分析当中应当首先要避免将变形后的同一材料误认为是“新材料”。主题短小、变形程度大,是近现代音乐作品主题形成的一个显著特点。

姚恒璐的自由无调性视唱小品,声乐与钢琴《大暑》开始处由于采用抑扬格弱到强拍,使得动机加长,占了$\frac{6}{8}$拍的一小节半长。之后采用动机型的时值扩展、动机型的倒影等方式将乐句拉长,以至于产生十小节的乐句。

例 2 - 23



第三节　对旋律主题四种思维特征的认识

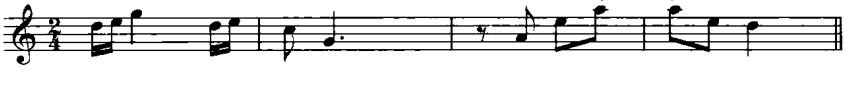
通常,我们所遇到的旋律写作实践主要有:设计自己的旋律音乐主题而后加以展开;按照既定的旋律主题发展成为一个相对完整的曲式。

无论遇到哪一种写作方式,目的都是要训练出流畅、规范的旋律线条。一般在写作中要按照上一节所讲述的音乐主题的特点,主要是音程、节奏的特点来构思写作你自己的旋律主题。

以下面的旋律主题为例。说明音乐主题的乐思灵感的生成、记谱以及音乐风格内在的演变关系。在自然音阶上所写的四小节旋律,前两小节是一个短小的动机,由两个切分节奏、大二、小三、纯五的音程关系所联系;后两小节虽然在节奏上有变化,但与前两个小节相比,其中跨小节形成的切分节奏和纯四五度、大二度的音程关系还是存在着前后的关联。这样,主题材料设计特点较为集中,便于展开后更加完整、合理。

旋律主题举例:

例 2 - 24



音高体系中存在着几种主要的思维模式，它们直接影响旋律的写作方式。下面所述的几种写作思维，也存在于多声部音乐中，写作思维关系到我们在构思一首作品之初，所要思考的音高体系的组织类型，同时，也关系到多声部配置的思路和方式。

1. 音阶思维

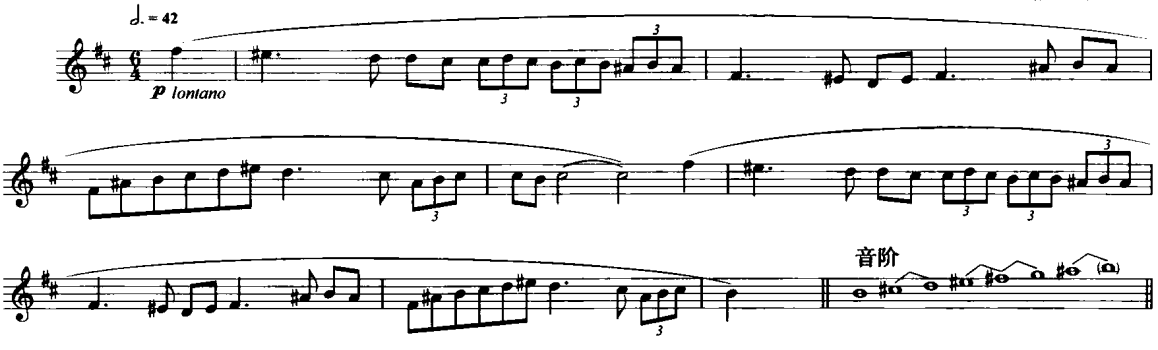
音阶的排列方式是从低到高，一般的音阶都含有一定的调式意义，除了我们所熟悉的大小调、中古调式、中国五声性民族调式外，还有世界其他民族所特有的调式音阶。在通常的旋律写作练习中，我们除了要将上述各种调式音阶反复地熟悉、掌握以外，还需要对种种陌生的音阶加以练习，有些也许是我们不能称谓的音阶，是人为制造出来的，可以称为“人工音阶”。

格里菲斯所写的一段双簧管的旋律，是根据一个大小二度组合而成的八声音阶写作的：

例 2－25

双簧管

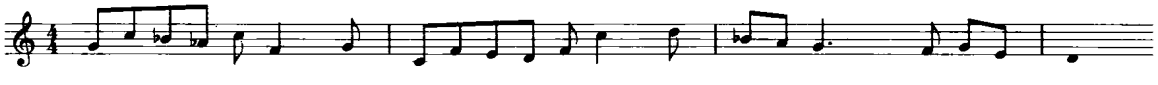
格里菲斯曲



在续写下面这条旋律之前，我们应当首先确定旋律主题：(1)由于采用的是临时升降号，应当判断出是什么调性的音乐；(2)判明它的音阶构成；然后在根据旋律中存在着的音高、节奏等特点来续写完成。

下面这段旋律以临时升降号记谱，应当是设置在两个调号的记谱方式中，是一个“闰音”和“变徵音”并存的 g 羽调式旋律。

例 2－26

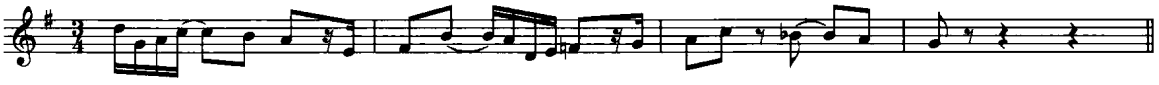


在既无调号又存在临时升降、重降记号时，就要更加细心地判断调性。

例 2－27

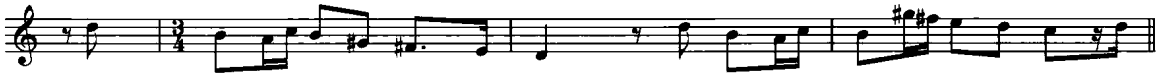
有些旋律中还可能蕴藏着离调的可能性，此时的调号仅应当看做是调性的参考，而应以旋律中实际的音高所构成的音阶为准。

例 2－28



尽管可能不熟悉某种音阶的构成形式，发展这个主题之前还是要判断其中的调式音阶。旋律应当是在两个升号记谱中的五声性 D 宫调式，是“闰音”和“变徵音”并存的七声音阶。

例 2－29



我们在进行旋律写作的练习当中，首先需要明确的就是旋律中的调式音阶是什么，调式音阶决定着音乐的风格特质。如果我们将上面例句中的前三小节作为旋律的主题，要求学习者续写发展，那么，在所给出的音乐主题中其实就已经蕴涵了调式音阶的种种信息，要从主题当中迅速识别调式音阶的特点，才能更好地把握音乐的风格特征。即使我们可能遇到一个旋律线条，其中采用的是临时升降号，也要很快地判断出其中的调式调性来：

以临时升降号记谱的 E 大调旋律：

例 2－30

2. 音程思维

在传统乐理的解释当中，所有的音程类别小二度、大二度、小三度、大三度、纯四度、三全音；它们的转位形式是大七度、小七度、大六度、小六度、纯五度等。三全音转位后还是三全音。

两个音高的级数之差为音程数，也就是音级与音级之间的半音数。下图指出了原始音程及其音程转位关系，如果以数字为例来表示应当仅存的六个数。图示中每一类音程两者相加之和都等于十二，它意味着在十二平均律半音范围内原位与转位实际上都可以简化为六对音程关系。

固定的数字与音程对应标记：

例 2－31

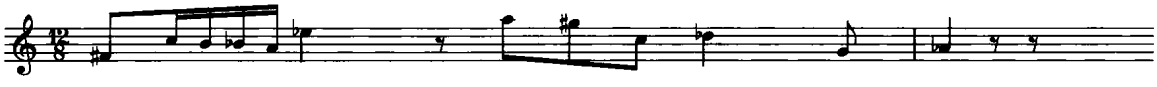
1	2	3	4	5	
小二度	大二度	小三度	大三度	纯四度	三全音
					6
11	10	9	8	7	(三全音)
大七度	小七度	大六度	小六度	纯五度	

实际上，数字1 — 6 就可以将所有音程关系表示出来了，当然其中也包括了各种音程的转位关系。

如果你面对下面这样的旋律，可能会发现音高很难归结于一个特定的音阶当中。而当我们仔细研究其中的音程关系时，却可以很快找到音程规律：三全音加小二度是旋律的主要构成因素。根据音程结构特点发展成的旋律，是保持音乐风格统一的最佳途径。

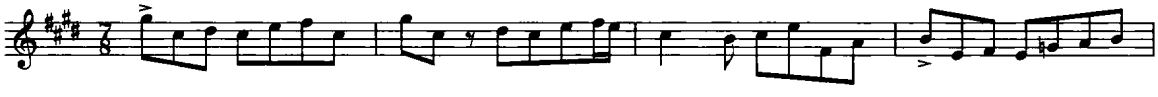
不属于一个特定调式音阶的旋律线，首先要确定其中的音程结构。下面旋律中的主要音程关系是三全音、小二度(6+1)，在发展中应主要遵循此类音程关系安排音高结构和曲式结构。

例 2－32



下例以纯五度、大二度和小三度(5+2+3)为主形成音程循环，只在节拍内部对强弱拍进行再分配。

例 2－33

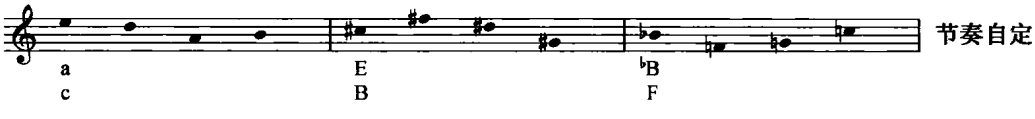


3. 音列思维

根据下面的音列写出旋律，节奏节拍自定。一般当我们看到这样由十二个音高组成的音列时，往往会想到它是属于非调性音乐范畴的“无调性”音乐。然而，当我们进一步分析其中的音高布局，就会发现在这三个四音组的音高排列中，每组均可识别出其中音调的特征，它们分别属于下面所标记的调性范畴。

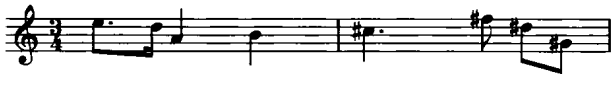
一个含有调性潜在关系的十二音音列：

例 2－34－1



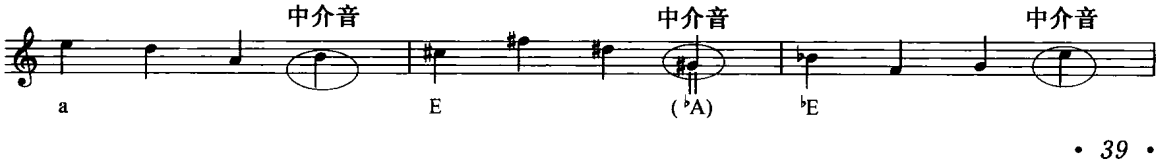
根据上面的音列，自定一种节拍、表情和速度。例如，在$\frac{3}{4}$拍中可以根据音列的前八个音直接写出这样一个旋律：

例 2－34－2



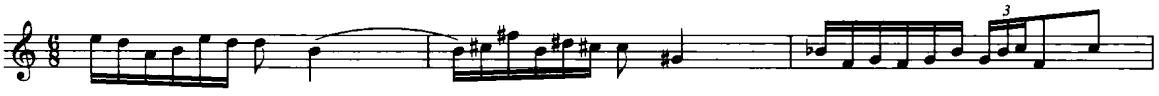
如果把每一个四音组的最后一个音看做是后一个四音组的共同音——中介音的话，就可以很自然地将两个看似没有关系的四音组，组合成连贯的音调。

例 2－34－3



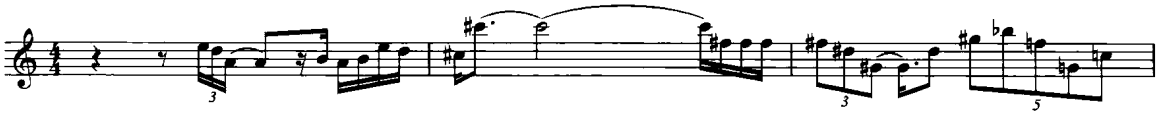
如果以$\frac{6}{8}$拍写作，加上音列中音高可以重复的原则，就可以写出下列旋律线条。传统理论称之为“离调”式的旋律。

例 2－34－4



如果将♯G 看做等音♭A，并将其放置在较大的曲式结构当中，就可以产生以调中心不断游离为特征的“泛调性”音乐。

例 2－34－5

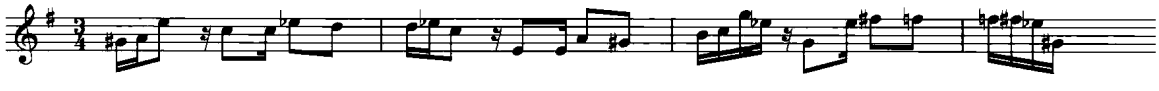


旋律写作中的离调手法是一种为旋律线增添色彩的重要途径，由于旋律游离于各个不同的调式调性范畴内，在写作中要注意衔接处自然、流畅，更不要因离调手法增加的色彩而却损伤了原旋律的音乐风格。学习者可以从上述音列的使用中举一反三，构思自己的旋律片段，写作时一定要安排在一个特定的曲式结构当中，用以训练在有组织的状态下写作和发展音乐主题。

4. 节奏节拍思维

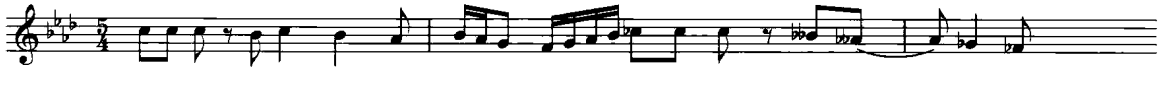
有些旋律线条在一定的调式调性背景下，还具有节奏、音程两方面的特点。下面这条旋律的前两个小节是节奏原型，后面是前两小节的延伸。音程基础是小二度、纯五度和三度。根据上述两个特点续写。

例 2－35



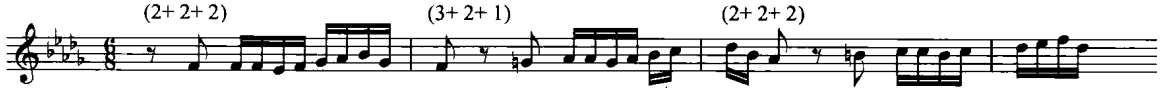
下面的旋律中有两个重复性的节奏型，尽管其中的音程并不严格，但节奏的特征足以能够使旋律得以展开。

例 2－36



节拍的内部划分：下例虽都以六拍为单位，但其中的内部划分却不一样。这是在以节奏特征类旋律写作中，在处理节拍上应当注重的主要方面。

例 2－37



第四节　旋律的展开手法

音乐的变形发展是作曲的基本过程，如何将精彩的音乐主题、音乐乐思，发展成一个有机的整体，是每一位作曲者所面临的共同课题，也是音乐所要进行下去的必经之路。一切成功作品的展开过程都是自然流畅的陈述，而不是理论上的推理过程。人们所总结的旋律展开手法，一方面不仅限于旋律的发展，也关系到多声部音乐的发展途径；另一方面这些展开手法是教科书上普遍认可的理论上的共性总结，虽然初期会帮助学生更好的完成练习，但在大量的作曲实践中，它们不能代替作曲家头脑中生动灵活的种种变形、展开的思路和灵活多样的各种发展手段。

展开手法的基本原则是依据一定的音乐动机、主题乐思，将音乐材料发展成为一定曲式的完整结构。

1. 重复—模进（repeat—sequence）　重复，是在音乐原有高度上的再陈述；模进，是音乐在不同高度上的重复。它们基本上都属于“重复”的范畴。当然，除了严格的重复—模进形式外，在实际运用中还有变化重复、变化模进等多种灵活的写作形式。

2. 减缩—扩展（reduction—expansion）　在原有时值为基准值的情况下，音符时值的减值或增值构成了音乐有根据的变化。

3. 逆行—倒影（retrogression—inversion）　在原有“顺行”旋律的基础上，旋律作横向或纵向的反向进行。逆行，指的是横向线条的反向进行；倒影，则是纵向音程的反向运动。

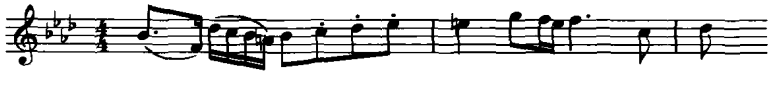
4. 拆分—衍展（disintegration—evolution）　拆分，意味着“解构”，是将比较完整的音乐主题中有特点、有意义的片段加以深化使用；衍展，意味着“重组”，是沿着音乐主题的外延扩张发展，有时甚至会产生在延伸中“跑题”的误解，但仔细考究，却是“妙在其中”，而此时正是在考验作曲家是否具有创作灵感的扩张性思维的能力。下例所举的是一个极为普通的三小节节奏型，在$\frac{2}{4}$拍的背景中，原型节奏具有“逆行”的节奏特点，第一小节为“原型”，第二小节其实也是第一小节的变形。

在音乐的展开手法中，还有一些民间旋律惯用的手法，被大量作品证明是有效的发展手段。例如，“鱼咬尾”的乐思、乐节或乐段的尾音，与下一节、段的首音相同，由此造成音乐延绵不断的效果。

关于主题因素的“贯穿”原则，我们以下面这个音乐片段为例，来解释音乐主题发展的一些贯串方面的思路。

由两个小节组成的主题：

例 2－39－1



第一小节的前两拍为动机 1a，后两拍成为 1b，因为它是 1a 后一拍扩大时值后的逆行形式。动机 2 是 ，其后的发展完全按照这两个动机的音程、节奏上的特点写作，原则是

一定要保持原有音乐的调式风格。在从第 ③ 小节开始发展的过程中，我们看到每一小节所应用到的主要变形手法：(见例 2－39－2)

第 3 小节：动机 2 的下四度模进；动机 1a 的上大二度模进；动机 2 的逆行；

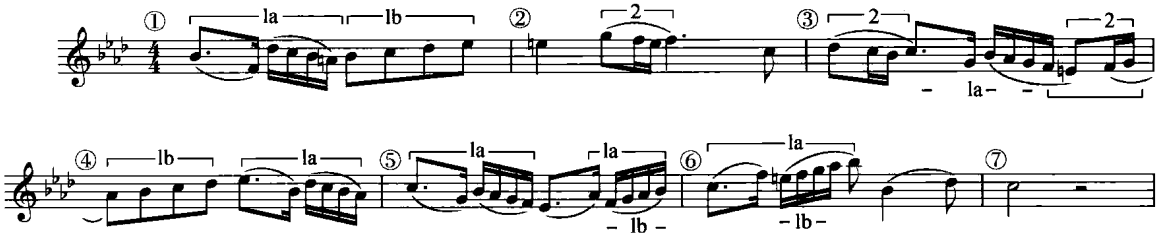
第 4 小节：动机 1b 的下大二度的模进；动机 1a 的上纯四度的模进；

第 5 小节：动机 1a 的上大二度模进；动机 1a 的下纯五度的模进；

第 6 小节：动机 1a 的上大二度的倒影；

由此构成了一个七小节的乐句。

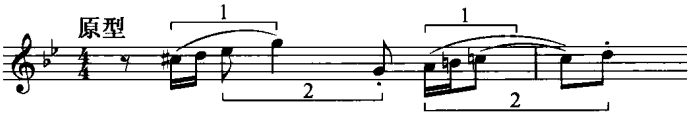
例 2－39－2



当然，这里所举的谱例是一种纯粹以原始动机进行贯穿的实例。在实际音乐创作当中，还会出现局部添加短小的“新材料”、在原有动机的基础上进行衍展等许多灵活的处理方式。

带有两个主要节奏、音程特点的原型旋律主题及其变形：

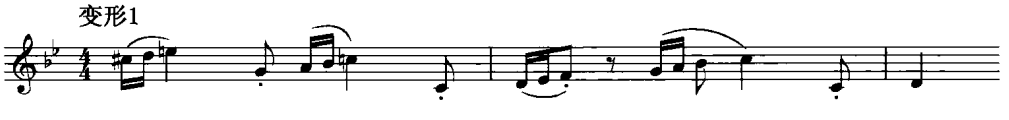
例 2－40－1



在上例中，我们把“十六加八”分音符的节奏型看做是第一个特点；将切分节奏看做是第二特点，以此为动机，同时音程的度数可以是不严格的形式，比如，两个小二度，可以变形为小二度加大二度，等等。按上述要求写作一系列“渐变”原则指导下的单旋律变形练习。

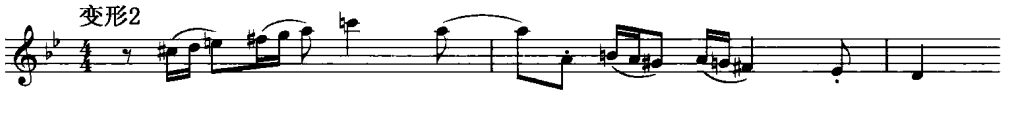
原型中的弱拍起变为强拍起，强调“十六加八”分音符和切分的节奏。

例 2－40－2



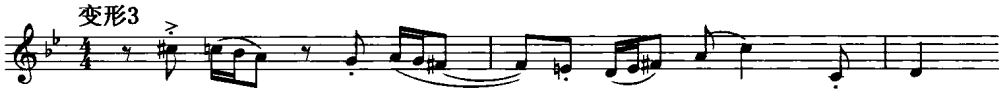
在第一小节，“十六加八”分音符的动机采用“模进”方式；第二小节采用“十六加八”分音符的连续“倒影”形式。

例 2－40－3



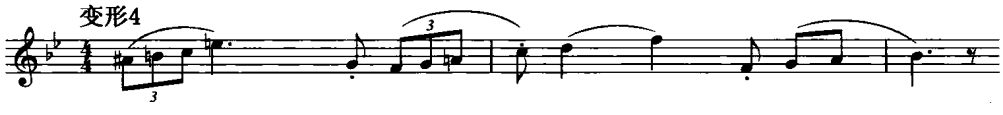
在“倒影”形式的“十六加八”分音符之前添加一个八分音符，第二小节的“十六加八”分音符为原型动机的下七度移位、切分节奏为下五度移位。

例 2－40－4



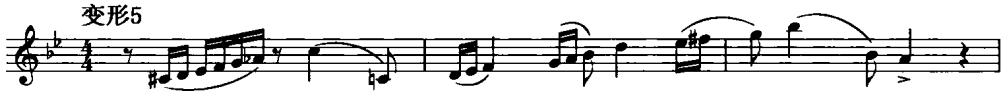
变形 4 中，“十六加八”分音符的动机变化为三连音，并增加了一个切分节奏。

例 2－40－5



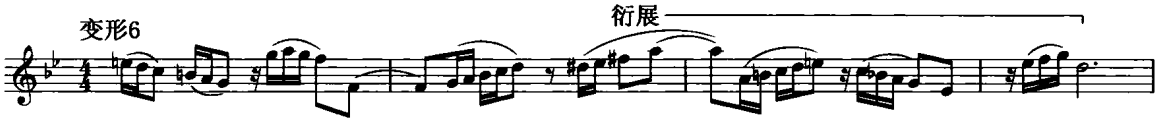
变形 5 中将“十六加八”分音符的动机延伸滚动，切分省去第一个音，随后是原型动机的一系列模进。

例 2－40－6



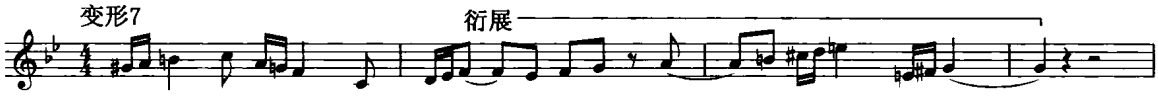
变形 6 中第一小节采用“十六加八”分音符的动机倒影、再模进，跨小节构成切分节奏；第二、第三小节采用原型动机的模进；最后是“十六加八”分音符的动机变为后十六分音符的节奏，形成较为自由的衍展。

例 2－40－7



变形 7 则将原型动机移位、倒影并采用更加自由的衍展，衍展的材料仍然与原型保持着渊源关系。

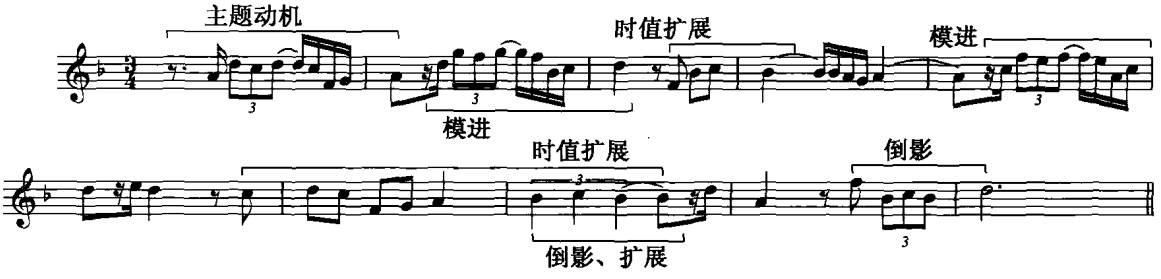
例 2－40－8



除了每一个变形具有各自的特点外，还应当注意每一个变形彼此之间的“渐变”关系。力求渐变不要“突变”，只有这样的练习才能保证在实际旋律写作中，特别是写作较长结构的旋律时，做到长而不乱、变而不跑。每一个变形都要与第一个原型相比较，直至到了第五、第六个变形时，才会让人感到走开了，却仍不跑题。

我们再看下一个旋律：这是由两个乐句组成的一个乐段，旋律的发展沿着主题所固有的音程、节奏特征而进行，主题因素作为展开材料的依据是应当首先被认识。其中包括，四度、二度音程；三连音、后十六分音符的节奏律动等等。保持原有调式、调性音调的基础上，旋律的展开除了常用的模进手法外，还可以采用时值的扩展、倒影等手法。

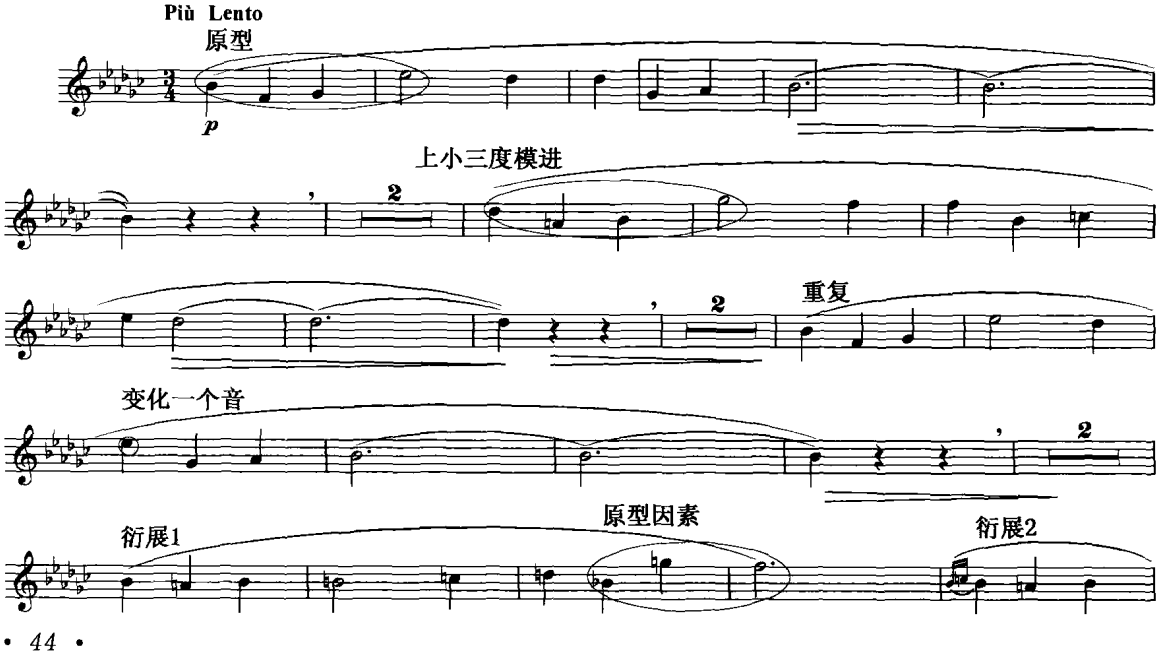
例 2－40－9

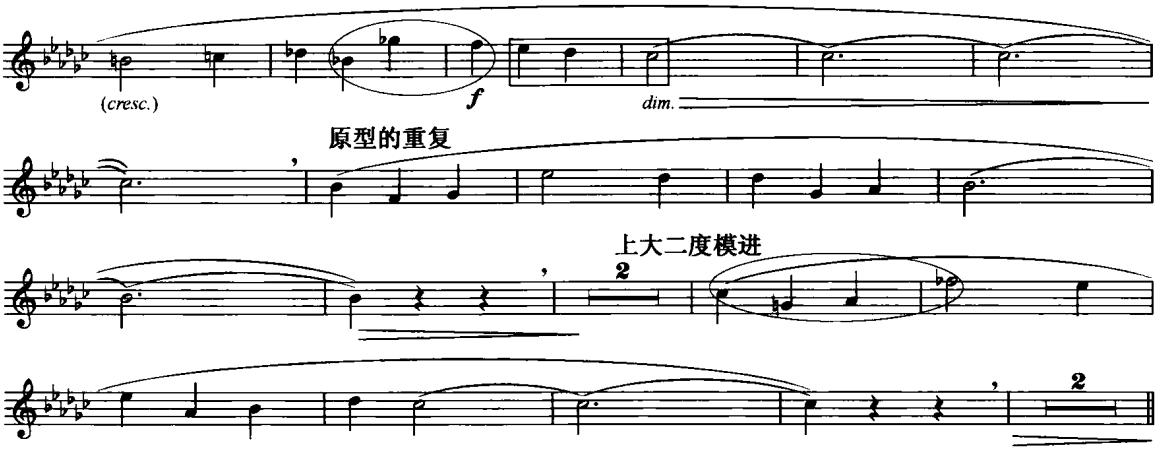


在实际音乐作品当中，上述音乐的发展手法，是在相当灵活、生动的形式中展现的。

下例是肖邦《降 b 小调钢琴奏鸣曲》，其第三乐章原型旋律的前四个音高的音程关系分别是纯四度、大二度、大六度（小三度），第一个大连线意味着是一个乐节，第二个乐节是原型的上方小三度的模进；第三个乐节又是原型的重复，中间有一个音高的变化；接下来是原型基础上的“衍展”，尽管开始时与原型主题的音程关系不同，但衍展 1 的尾部又出现了原型因素（大六度、大二度）；衍展 2 部分重复了衍展 1 并将旋律线拉长，后面继续的又是原型的重复和原型上方大二度的模进。我们尤其需要关注的是衍展的方式：除了采用局部离调，原型的因素不是在变形的开始而是在尾部（衍展 1）或尾部（衍展 2）出现，特别是衍展 2 的结束，更是采用了原型尾部的倒影形式。

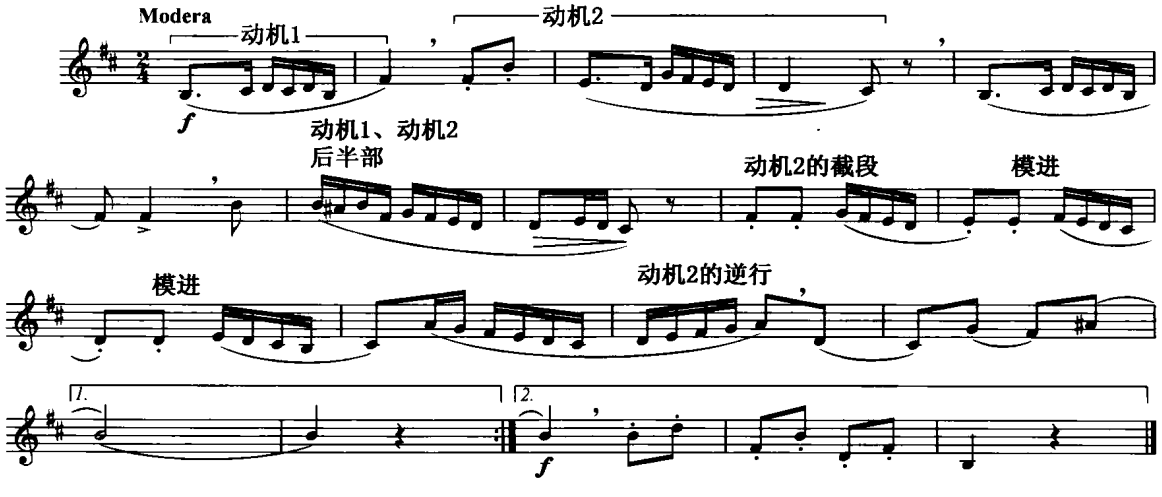
例 2－41





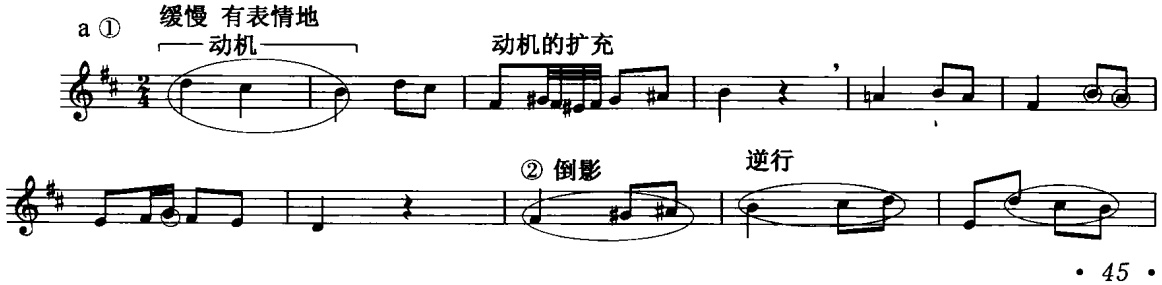
卡卢利的这段旋律有两个乐句，前四小节中两个动机都是以近似材料写作的，第二乐句其实也是采用动机 2 的材料变形发展成的。重复、模进、倒影是其中采用过的变形手法。

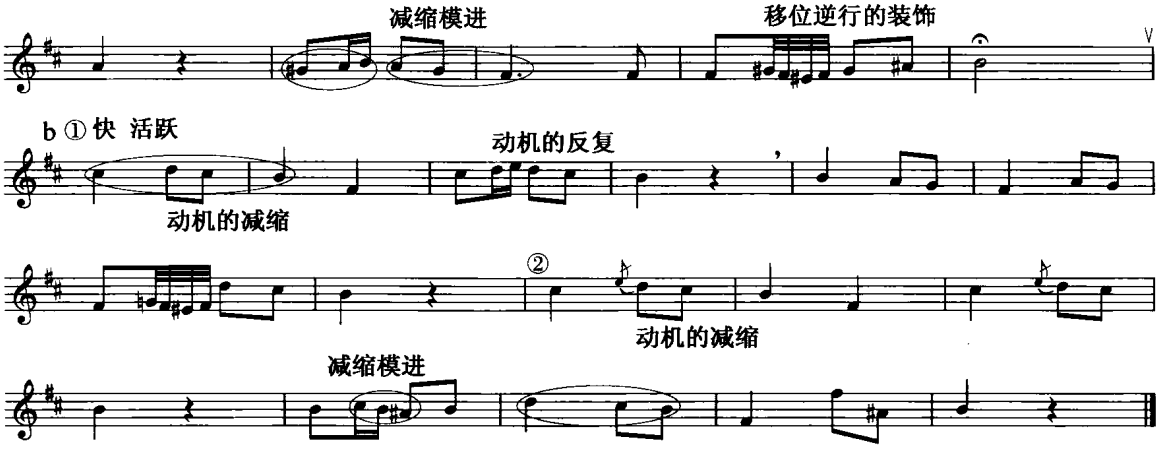
例 2－42



阿里亚比叶夫的《夜莺》是以 b 小调写作的再现单二部曲式，a、b 两个乐段各有两个乐句。前 2 小节主要的三音动机是下行二度，动机随后在其中添加因素而扩充了长度，形成一个乐节。在其后的第二乐句采用的是主要动机时值减缩的倒影形式，b 段的主题动机也是从 a 的动机中演变出来的。

例 2－43





第五节 旋律写作中的现代思维

以传统思维进行音乐创作时，旋律写作的规律大体有以下特点：

1. 多为遵从拍号和调号的写法，节奏律动较为规律，调式调性明确；

2. 在一两个调式音阶的范围内写作，调式音阶当中可以出现临时变化音，但变化音不会破坏固有的调式音阶风格；

3. 很少进行旋律节拍内部的节奏的再拆分，或者是跨小节的节拍节奏思维；

4. 由于考虑的多是演唱者的音域条件和音准能力，旋律内部很少出现多于两个调式、调性的构思方式；

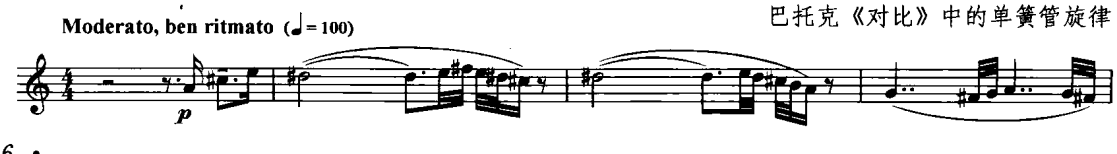
5. 旋律的进行大多为级进关系，很少出现大跳，音区相对稳定窄小，较少有装饰性的写法，即使是器乐作品也常常存在着声乐化的倾向。

我们将上述传统音乐创作的规律进行“反思维”，就可以想象出一些现代音乐旋律写作的特征。音乐创作中的“现代思维”是以扩大音乐作品的表现力为最终目的的创作实践过程，而不是表面上的“炫技”。从作曲教学的安排当中，我们不应当忽略任何对于传统音乐创作“延伸”发展的信息；要善于捕捉任何能够扩大音乐作品表现领域的技法现象和实践的理念，这样才能够更迅速地完善自己，继而完善我们所创作的音乐作品。我们此时仅是以旋律写作为代表来理解在传统写作意义上的延伸——“现代思维”的创作理念：从节奏节拍、调式调性、音高的进行方式、音域的扩大到调动各种音乐表现手段来丰富音乐的表现力。

下面这段旋律中采用在$\frac{4}{4}$节拍的内部拆分的办法，每小节中采用的连线为管乐的呼吸记号，尽管音乐主要强调的还是原有节拍，但从第一小节的弱起、第五和第八小节切分等处，仍部分地改变了原有$\frac{4}{4}$节拍的律动方式。

例 2－44

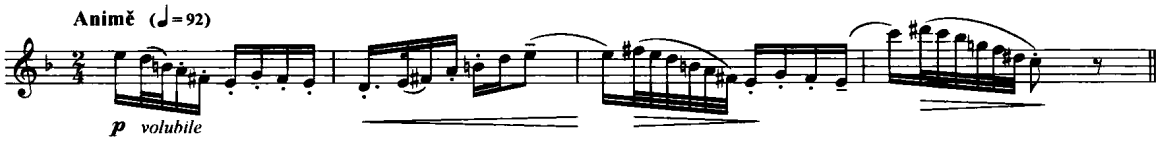
巴托克《对比》中的单簧管旋律



下例在$\frac{2}{4}$拍内部采用短小时值的记谱，相当于$\frac{4}{8}$拍的记谱，加之最后两小节的跨小节连线，弱化了节拍的重音，同时在旋律的贯穿当中强调了主要的音程关系大小二度和小三度。其写作特征是音程的有机关联、细化了原有节拍的内部节奏。

例 2－45

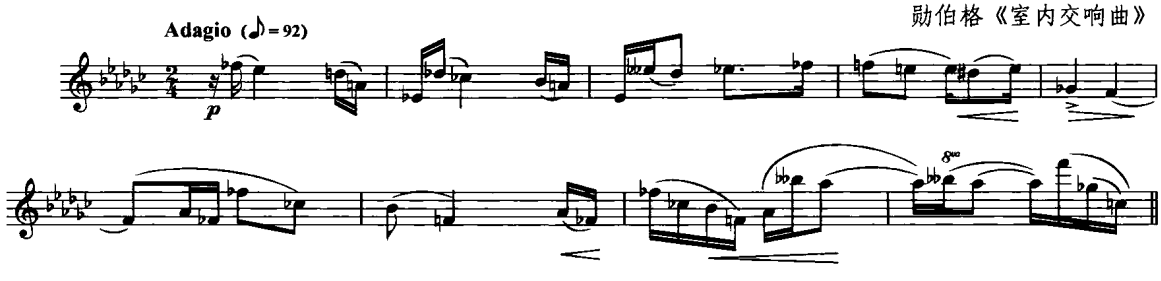
德彪西《大提琴奏鸣曲》



下例在六个降号、$\frac{2}{4}$拍的记谱当中，音程的关联是二度和四度，休止符和小节内部连线的划分导致了二拍子规律的破坏。此外，跨小节的连线还将第五到六、八到九小节之间的节拍界线打破。

例 2－46

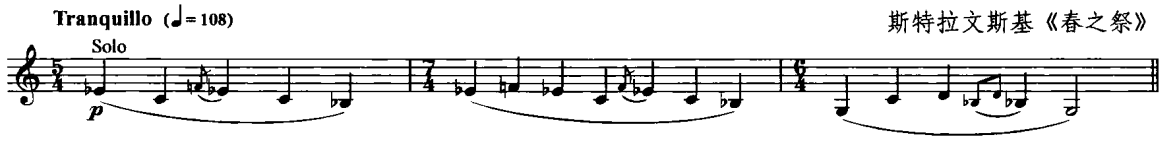
勋伯格《室内交响曲》



用频繁变换小节拍号，借助节拍中的强弱关系的手法，使节奏律动形成不可预测的效果，这是常用的一种加强节奏韵律的做法。

例 2－47

斯特拉文斯基《春之祭》



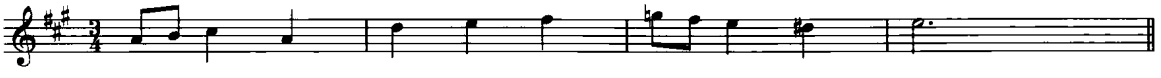
训练与思考：旋律写作中的基本类型及其展开手法

旋律写作中的基本类型及其展开手法在旋律发展当中，首先应当注意的就是要认清主题、动机的主要特点，在动机特点的基础上发展、贯穿、变形音乐主题。这就要求学习者在具备良好的音乐感觉的条件下，灵活、逻辑化地采用我们所陈述过的各种音乐展开手法。在旋律写作的训练当中，要将这些贯穿变形的写作原则贯彻始终。

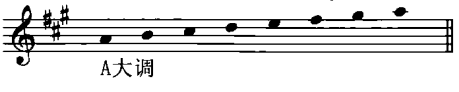
训练 1　调式调性的辨识

训练目的　　当我们看到一段旋律主题，首先应当考虑的是其调式调性问题。辨别旋律的调式调性，在没有乐器演奏的情况下，就一定要训练自己具备默读、默唱的能力，努力从音响中感受音乐的风格。其次，在记谱方式方面，调号和拍号不能作为判断的唯一标准，在各种记谱的可能性中，发现其中调式的骨干音。在以乐句为单位的音乐规模中，在保持原有音乐风格的情况下，还可以有意地进行调式调性转换，转换点也往往是以中介音为媒介，这样会使得音乐进行得自然、顺畅。

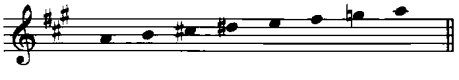
示范 1　　旋律的主题



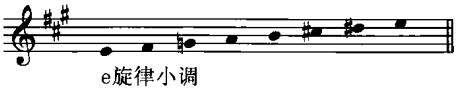
首先要判断这个旋律主题是什么调性。第一，按照调号的思路，这条旋律可能是 A 大调。



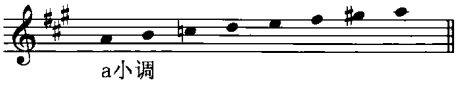
但其中 G 音是还原的，D 音是升高的，有可能理解为是一个较复杂的 A 调音阶。



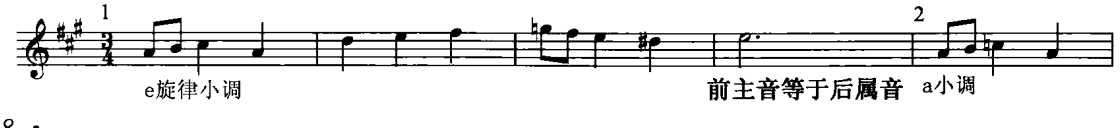
如果我们不按照调号考虑问题并改变首音，就会感到这个音阶应当是 e 旋律小调的音阶。

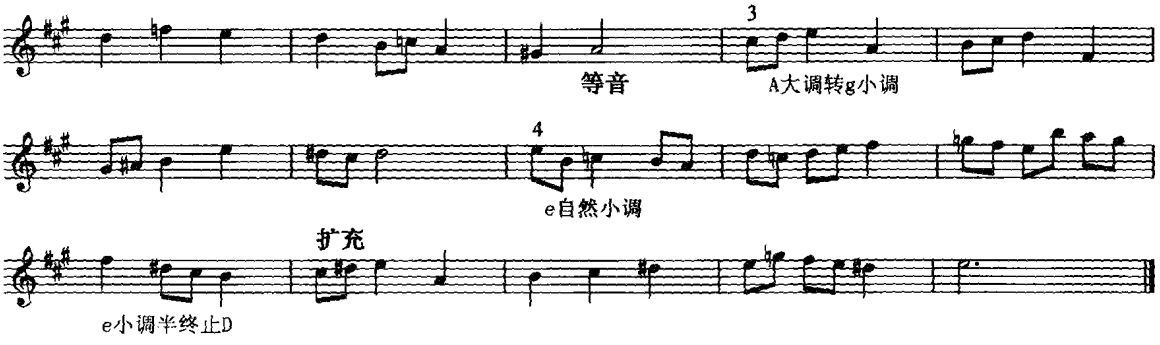


但是这个主题中还应当蕴涵着调性转换的种种可能性。以 e 旋律小调的音阶构思写作，保持原来主题中的主要动机形态继续发展，可以产生下面列举的一个四乐句加扩充的乐段，其中还构思出离调的旋律，即，从 e 旋律小调的音阶出发，经过第二乐句的 a 小调、第三乐句的 A 大调—g 小调：



写作出下面一段带有离调、转调的旋律：





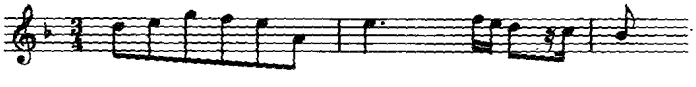
到第四乐句停留在原来的 e 旋律小调的音阶的属音上，形成半终止。由于半终止引申出最后的一个扩充句，结束在 e 旋律小调的音阶的主音上。在各个调性转换的衔接处，一定是两个调性的中介音，这样旋律线的进行才会自然、流畅。

在写作一条旋律时，最重要的是要正确判断旋律的调式调性，根据以上的办法，如果你对一条旋律线的调式音阶不确定，就可以将其中出现过的音高，从低到高顺序排列出音阶，并且还要确定其中的首音，进而完全确定其调式调性。

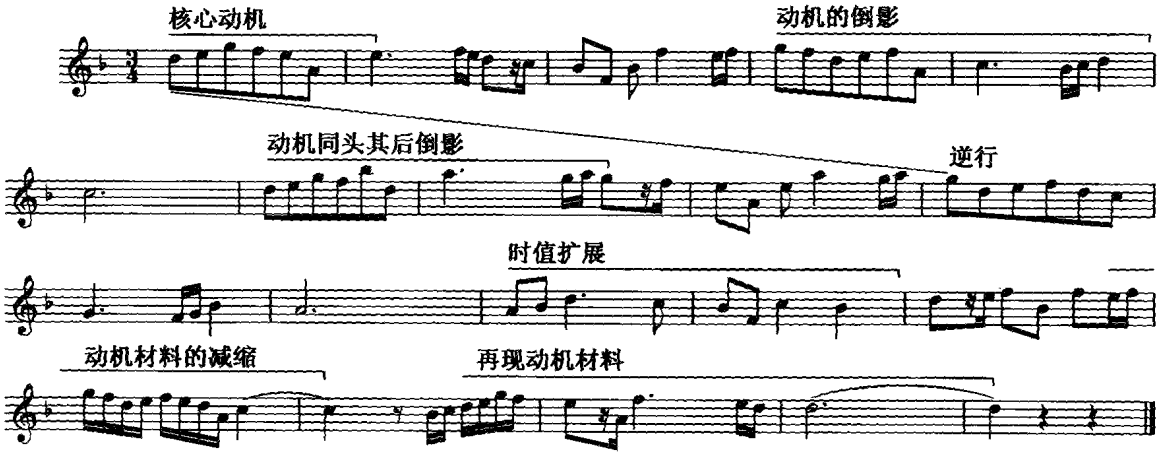
A. 较低程度的训练

下列各旋律主题带有比较明显的调式音阶，其中对于中国民族五声音阶要做到能够确定其调式的性质，无论是何种调式音阶，都要沿着其中的调式特征发展，确保调式调性的正确，并且保持其中的音乐风格。其中，节拍、速度、力度和表情标记也是必须参考的重要方面。

示范 2　　旋律的主题

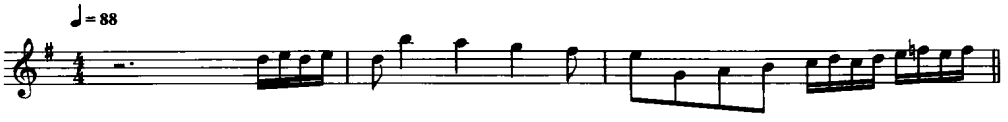


第一小节的核心动机中的音程关系、节奏节拍是旋律发展的主要依据。在确定 d 小调后，结合必要的发展手法写作出一个完整的乐段。

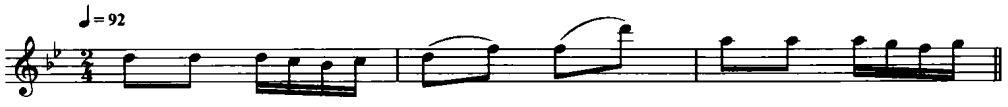


习　题　　根据下列的主题发展旋律，首先要判明旋律主题的调式调性，并应用在各种小型曲式中(共 13 条)。

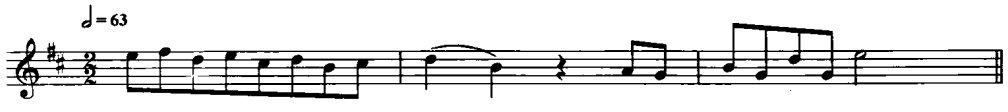
(1)



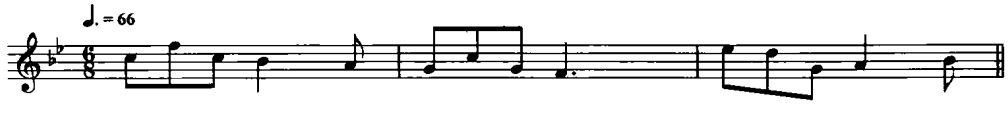
(2)



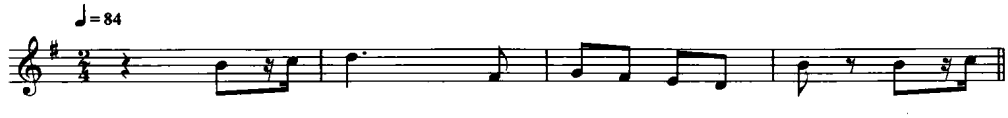
(3)



(4)

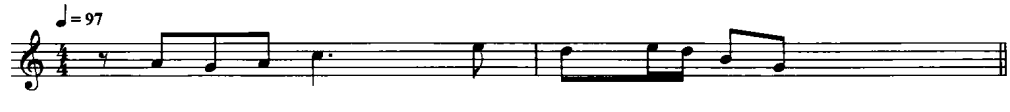


(5)

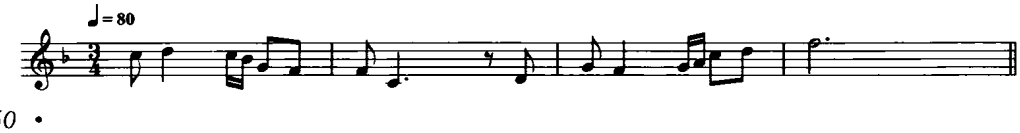


(6)

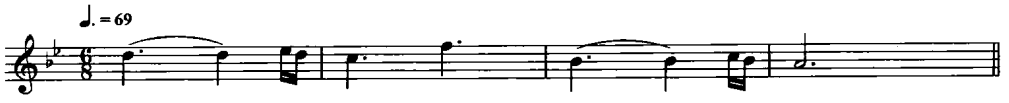
(7)



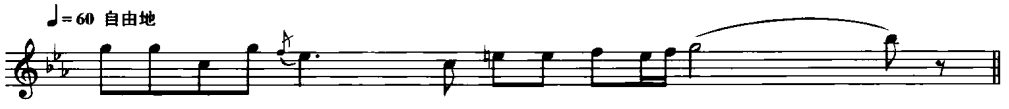
(8)



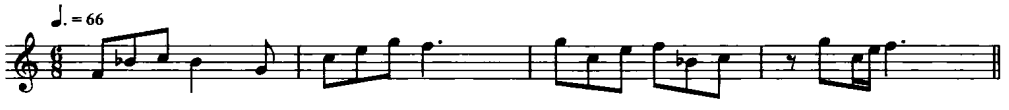
(9)



(10)

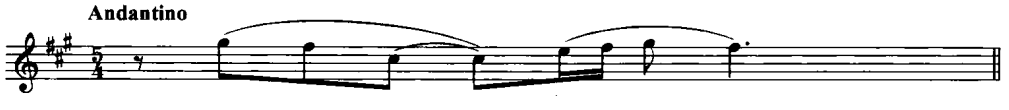


(11)



(12)

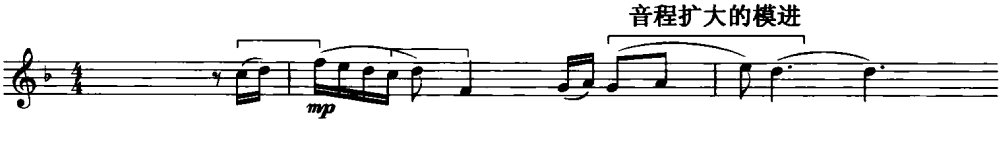
(13)



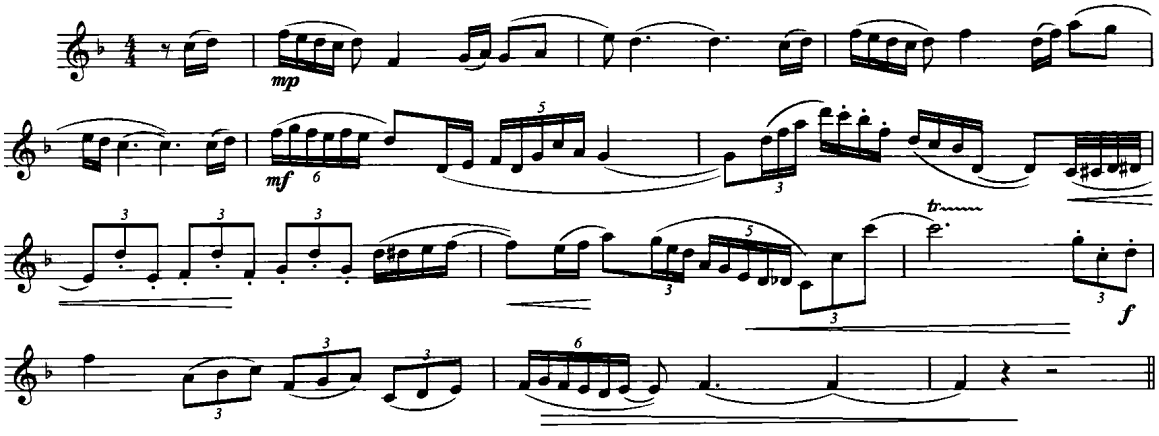
B. 提高程度的训练

在下面的旋律主题中，含有民族调式的各种变形、离调旋律以及人工音阶等等。在发展主题之前，请仔细品味其中的音阶构成形式，如果对于旋律中的音阶不熟悉，可以在草稿纸上事先列出从低到高的音阶，并且确定其中的调性中心音。

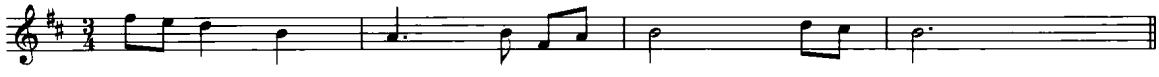
示范 1　主题是一个 F 大调的旋律，后起十六分音符的节奏、有关联的音程（大二度、小三度）一连串音阶式下行进行、切分节奏等，构成其中的“可发展因素”。



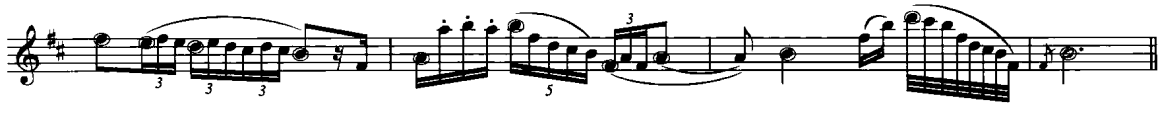
下面是一个 4＋8 小节、带有扩充性的两乐句的乐段。第二乐句的写作已经形成一种器乐化的演绎方式。乐句内部的规模扩充，完全是由模进音组、装饰性的写法和局部的衍展陈述所引发的。



示范 2　　训练如何将一个普通样式的旋律进行装饰，不但能够发展声乐化的旋律，还能够发展器乐化旋律和华彩性的音乐。

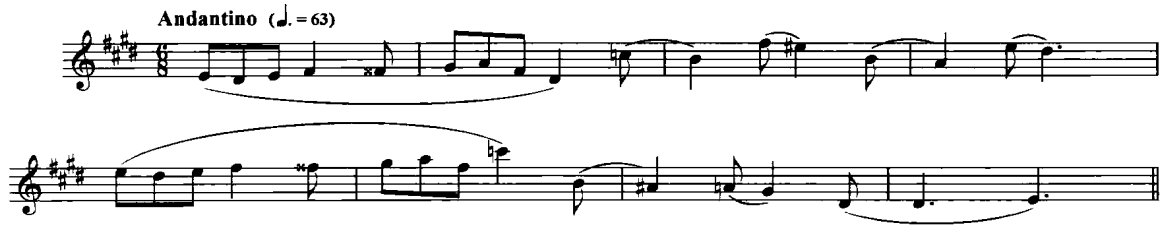


保持原有旋律音的调式骨干，增加调式、和弦的外音；添加一些有关联的节奏因素，使得旋律的进行浑然一体。但最重要的是，始终保持旋律线进行得自然、流畅。

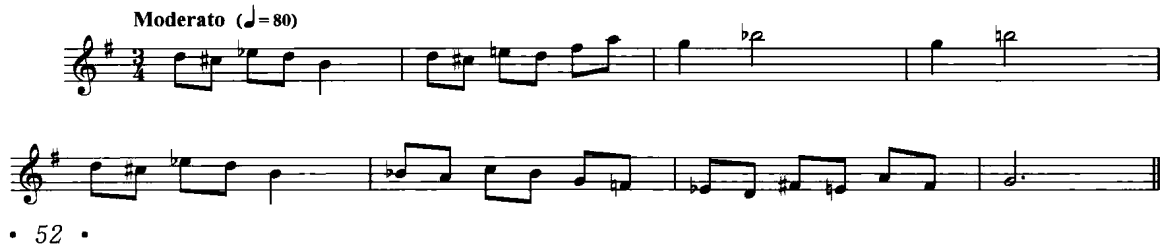


习　题　　根据列举的谱例和上述的理论归纳，在发展旋律中应当注意灵活、创意性地运用各种展开原则，练习写作带有扩充性、非方整的乐句结构和器乐化的装饰性旋律，逐步培养自己多重音乐思维的能力(共 11 条)。

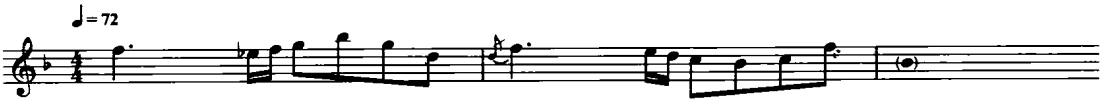
(1)



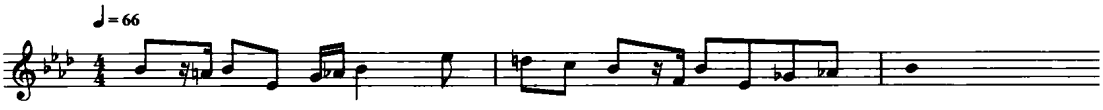
(2)



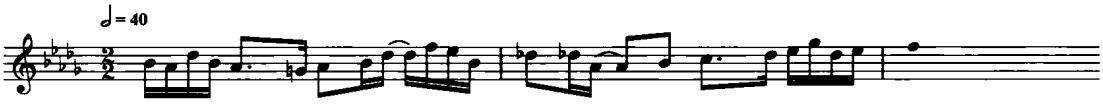
(3)



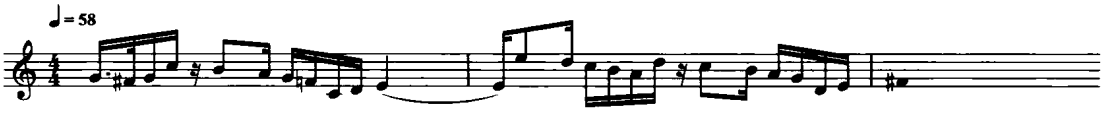
(4)



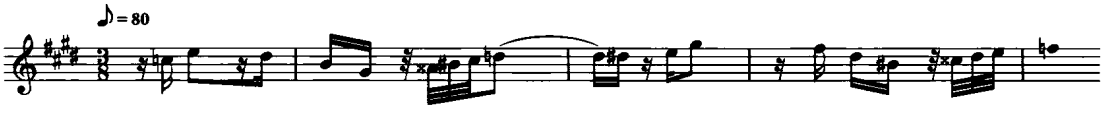
(5)



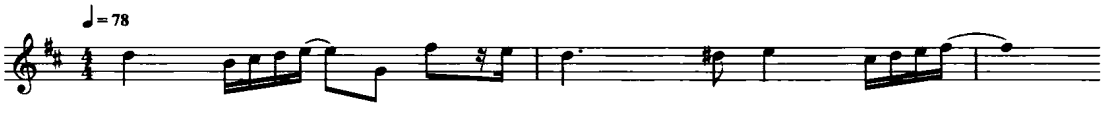
(6)



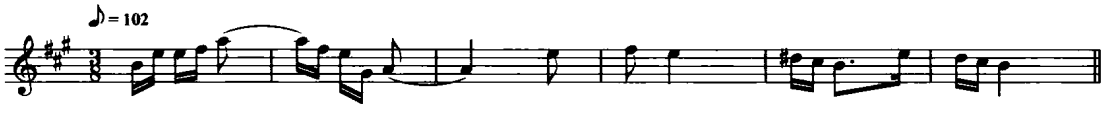
(7)



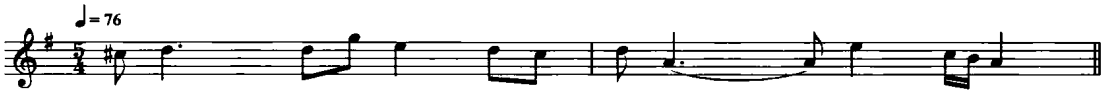
(8)



(9)



(10)

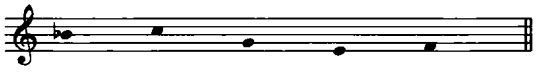


(11)

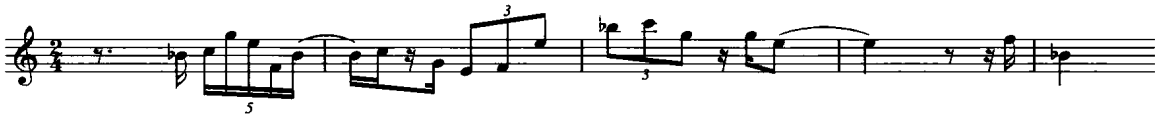
训练 2　音列与音阶的互通

训练目的　　理解音列与音阶的基本概念及其各自的写作特点，将概念有机地转换成写作实践。这里需要明确两个概念：1、音列的概念——是各个音高之间不按照高低音顺序排列（如示范 1），2、音阶则是从低到高顺序排列，并且其中第一个音又常常作为主音，形成调式的概念。但有些音列的音高比较特殊，在进行音阶式的排列之后，常常看不出它是属于哪个传统调式音阶，这可能就是“人工音阶”。在可能涉及到的各种调式音阶方面，同样要考虑到旋律风格的不同，同时在不同的曲式结构内，设定速度、力度，写出完整的旋律。将基本乐理中所学习到的调式音阶知识，灵活地运用在写作的实践中，这样我们才有可能证实，对于调式、调性在实际音响方面的真正理解。

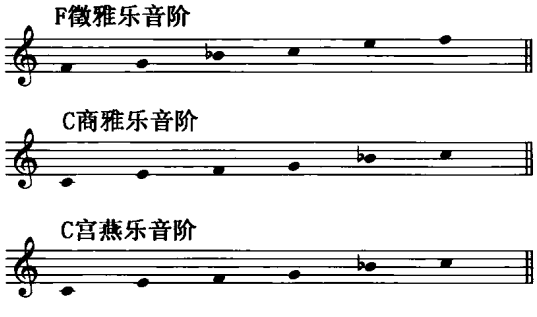
示范 1　　按照下列五个音高写作乐句规模的旋律：



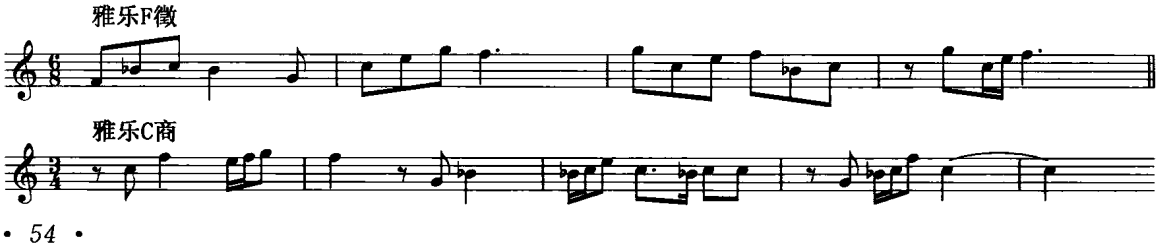
写作的思路基本上有两种：(1)可以依照音列的顺序写，这样音列顺序本身就是一个短小的固定旋律，(如同序列的原则)，五个音高是有限的，既要避免重复，又要写得有趣味，就只有在节奏方面加以变化，才能显得不重复。

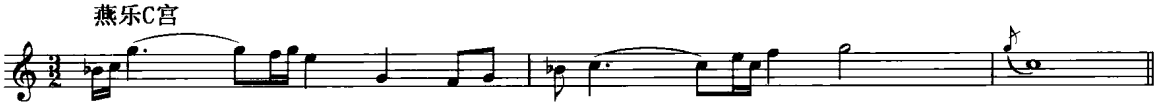


(2) 将五音列用音阶从低到高的排列方法，会成为相应的调式音阶：

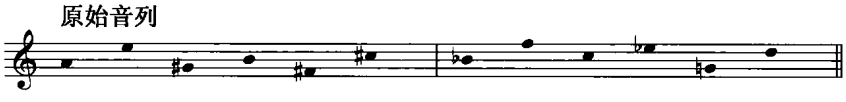


如果按照调式音阶的要求写作，不仅意味着不必看重音高的顺序，只要围绕调式主音安排旋律的顺畅，而且注意体现出主导音程、节奏的特点，并加以有机地贯穿，就会形成一个充满调式风格特征的旋律线。



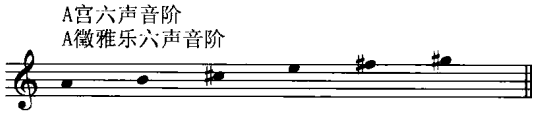


示范 2　根据上述音列概念，重新设计不同的音高组织及其所属的调性，写作出若干乐段规模的旋律。将一个完整的十二音音列分为两个六音组，每一个截段都可能在一个相应的调性组织中构成音调，这些音调被设计在一定的节拍组织中，就可能产生不同律动的旋律线条。按照示范 1 中所述方法，在下面两个六音组中划分出不同的调性范围。

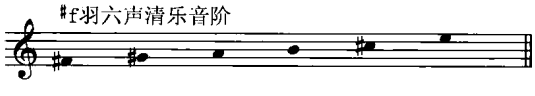


两个六音组是由互为“逆反型”的严格音程构成的，前六个音高可以划分出如下七种调式音阶：

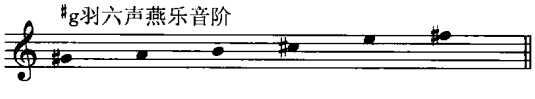
(1)



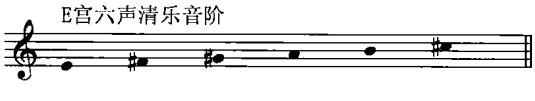
(2)



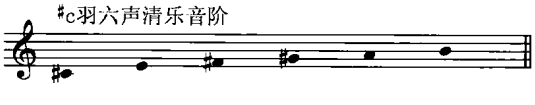
(3)



(4)

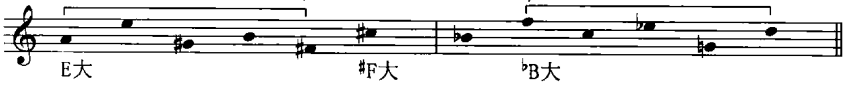


(5)

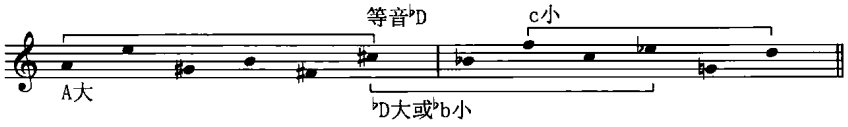


两个六音组实际上可以划分出不同的调性截段

(6)

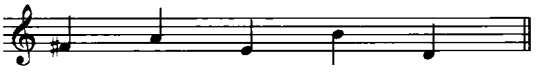


(7)

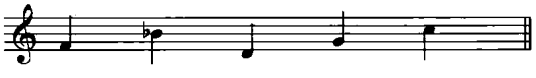


习　题　　按照上述方法并参照本章第五节所讲的一些现代风格旋律线的写作特点，再根据以下的各个音列写出有调性或非调性的旋律，自己设定旋律线条中的节拍、速度、力度和表情标记，并要求在不同的曲式结构中完成。其中音乐展开的贯穿、变形手法也应当有意识地体现在写作当中(共 10 条)。

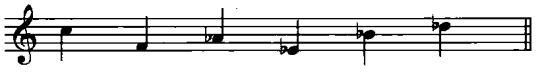
(1)



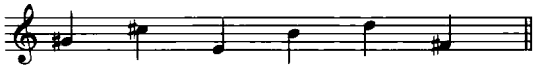
(2)



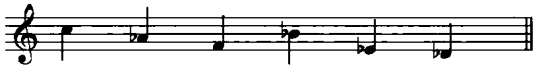
(3)



(4)

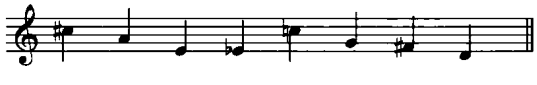


(5)

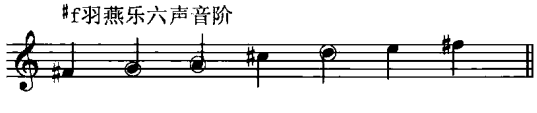


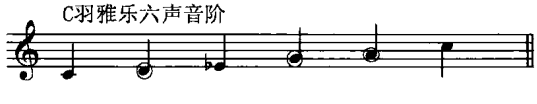
以下的音列可能存在不止一种调式音阶的可能性，先将原始音阶列出，再按照调式音阶的音乐风格创作音乐主题并加以发展，例如：

(6)



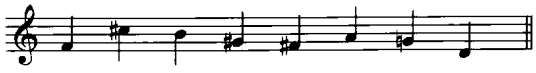
上例八个音高的音列从低到高重新排列，可以分别分为两个六声音阶：



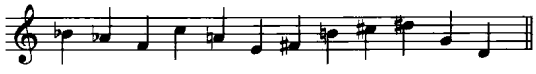


其中 D 音、G 音、A 音为两个调式音阶的共同音，再创作中可以考虑用作转调的“中介音”。

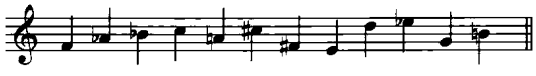
(7)



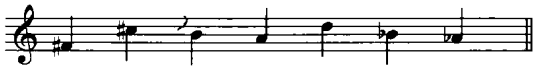
(8)



(9)

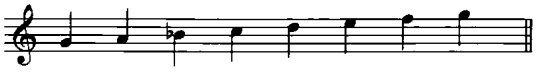


(10)



下面是几个根据音阶体系而设立的训练习题，可以参照上述方式进行练习。

示范 3　　下面这个七声音阶可以解释为存在着五种可能的调式



按照这四种调式音阶分别发展出不同调式风格的旋律：

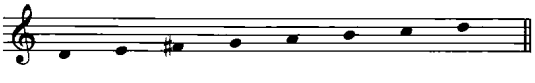
① G 徵燕乐(在 C 的调号中)

② G 商清乐(在 F 的调号中)

③ G 羽雅乐(在♭B 的调号中)

④ 多利亚调式(在 F 的调号中)

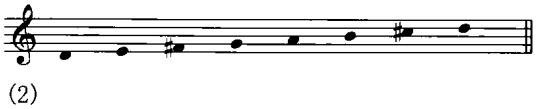
另外一个七声音阶：



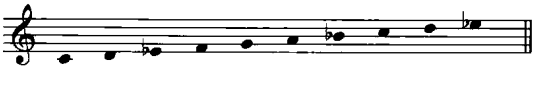
可能存在着几种调式音阶：① D 商雅乐(C)；② D 徵清乐(G)；③ G 大调的半终止(G)；④ D 宫燕乐(D)；⑤降 VII 级的 D 大调 ⑥混合利第亚(G)；

根据类似的情况，再试做下面两个音阶的例子：

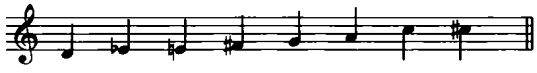
(1)



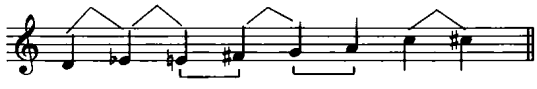
(2)



示范 4　人工音阶——分析其音程排列的特点以及音级关系对于调性的影响，并将其创作为音乐主题并在各种曲式结构中完成一段完整旋律。

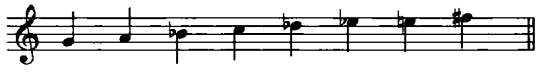


这是一个八声人工音阶，音阶当中的音程关系是：两个小二度、一个大二度、一个小二度、一个大二度、小三度、小二度，简称："小小大、小大、三小"。研究其中的音程关系，是为了解旋律写作时音乐是什么风格，在作多声部设计时可作为音程、和弦构成时的参考。

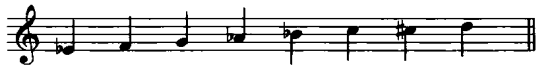


习　题　　以下是从低到高排列的各种人工音阶，音阶排列的范围限定在一个八度之内，音阶的首音是这个调式音阶的主音（共 7 条）。

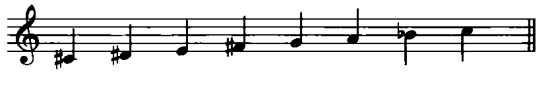
(1)



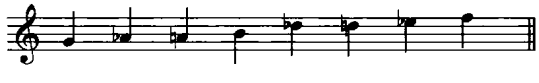
(2)



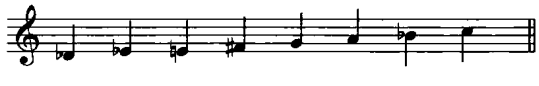
(3)



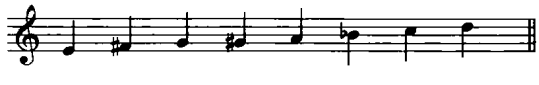
(4)



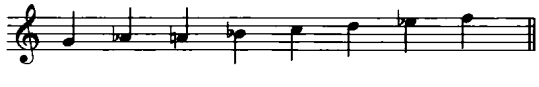
(5)



(6)



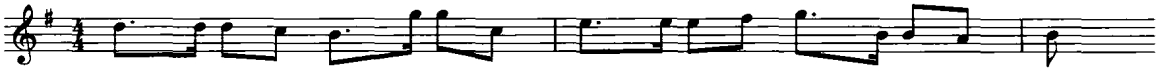
(7)



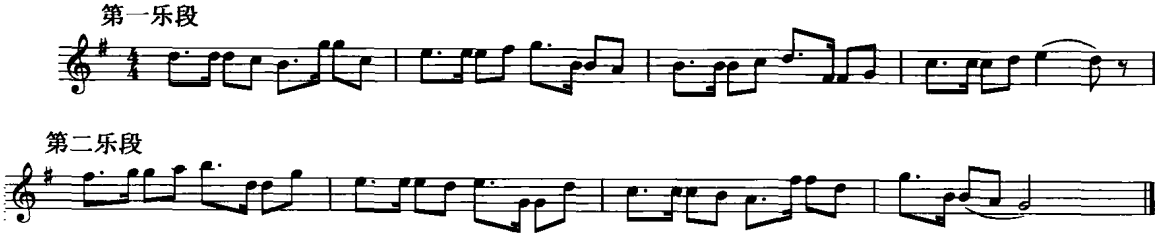
训练 3　　以节奏节拍特征为主体的旋律

训练目的　　在旋律写作中，节奏节拍占据旋律特征的重要地位，它们具备了对其后音乐发展方向的依据和潜质，节奏型本身的特征特别鲜明。我们还应注意节奏型处于节拍中强弱拍的何种位置，这些都将是进一步展开的依据。

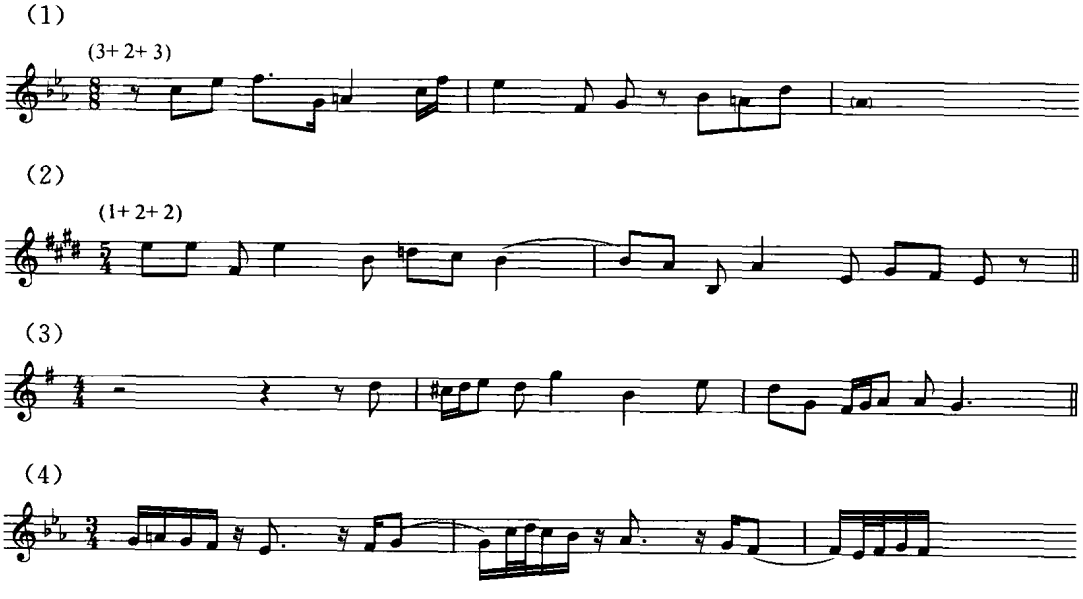
示　范　　下面的旋律主题，都存在着一定的节奏节拍模式，以节奏节拍特征为展开思维的起点，再以其中相应的音程关系作为辅助因素，发展下面的旋律主题。



以旋律中的主要节奏型 ♩.♪ ♪♪ ♩.♪ ♪♪ 为展开的材料基础，在主题所指示的 G 大调范围内发展旋律。一般主题所给予的短小旋律线并不是一个完整的乐句，首先要考虑如何将主题发展成一个较为完整的第一乐句，然后再续写，以下所示范的例子是两个乐句的乐段。



习　题　　首先需要分析和掌握旋律主题中的节奏特征，或是按节拍当中的内部拍点划分规律，在此基础上有目的地继续发展(共 4 条)。



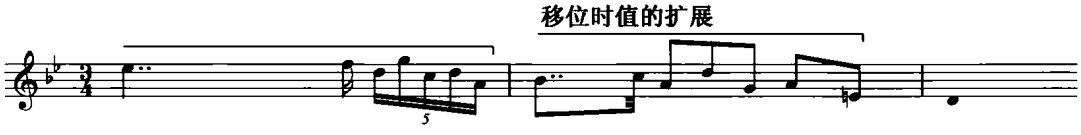
训练 4　以音程的关联为特征的旋律

训练目的　　在分析旋律主题中的调式调性、节奏节拍等因素后，可能并无特别的节奏节拍，其中的音程关系却成为决定音乐发展的主要动力。此类旋律线条中彼此之间的音程关系成为音乐主题的主要构成原则，随后的写作也应当依据主题中的音程关系的构成来进行贯穿、变形与发展。

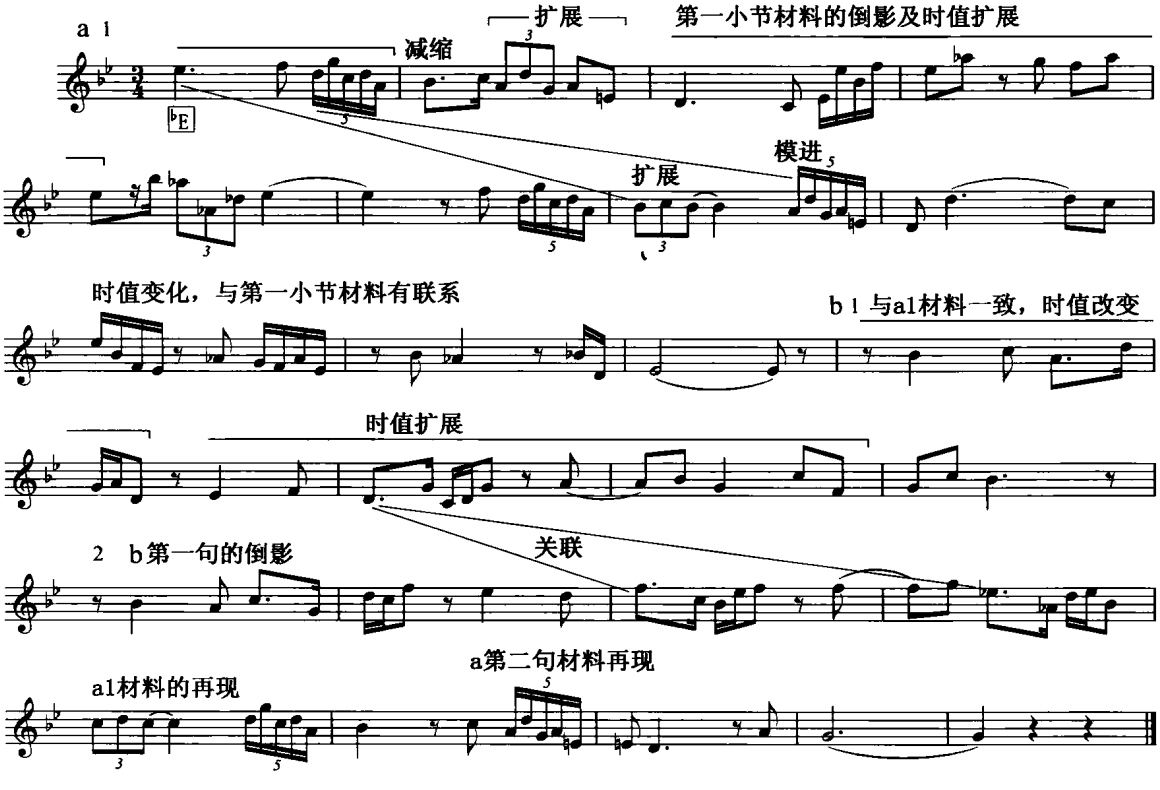
示　范　　请参照第三节《音程思维》中的讲述，来观察下面这段旋律中的音程关系。在具有一定的调式调性特征的前提下，第二小节的旋律材料是第一小节旋律的移位时值的扩展。

第一小节旋律的音程关系是大二度、小三度、纯四五度(2+3+5)；

第二小节旋律的音程关系是大二度、小三度、纯四五度和三全音(2+3+5+6)。

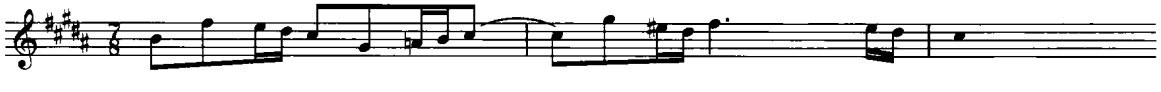


根据主题中的音程特定关系、调式调性特点写作出一个完整结构的旋律：

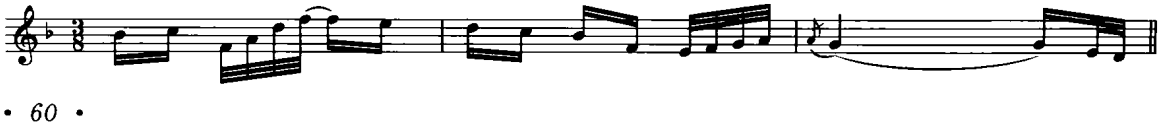


习　题　　按照上面所介绍的写作思路，灵活地运用种种音乐主题的展开手法，发展下列的旋律主题。其中有调式调性关系的旋律，其音程关系可以相对自由地处理，比如，在固定出现的音程类别当中，偶尔增加一个不常见的音程，也是允许的；而没有调式调性关系的音程类旋律，其音程关系应是严格控制的(有调式调性关系的共 7 条)。

(1) 音程 2+5+1、E 大调转♯C 大调：

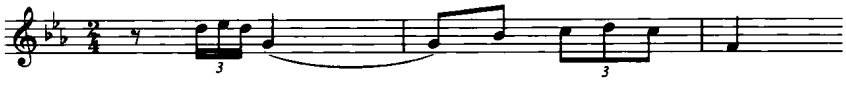


(2) 音程 2+5 为主以 3+4 为辅　F 大调：

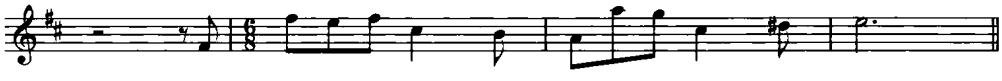


(3) 音程 2+5　♭B 大调：

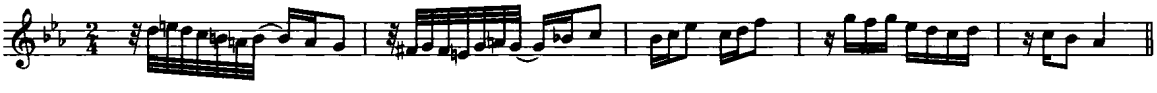
(4) 音程 1+5+3　♭E 大调：



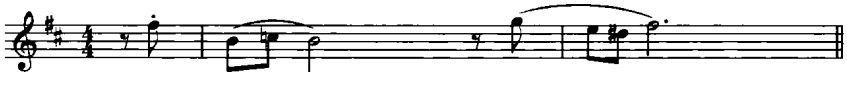
(5) 音程 2+5　E 大调(或 A 大调)：



(6) 音程 2+1+3　G 大调(或 C 大调)转♭A 大调：

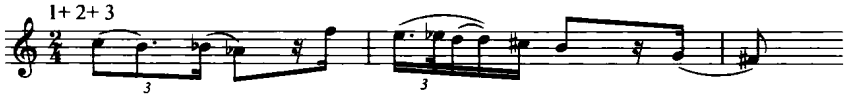


(7) 音程 5+1+3　b 小调：

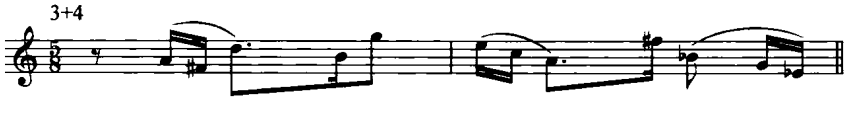


以下是没有调式调性关系、采用临时升降号的音程类旋律(共 6 条)。

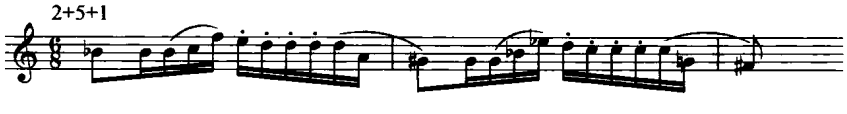
(1)



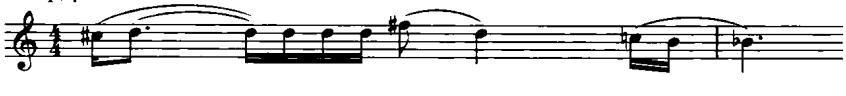
(2)



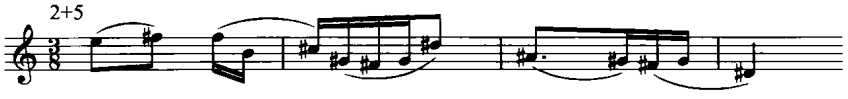
(3)



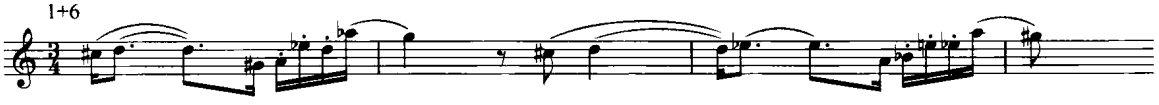
(4)



(5)



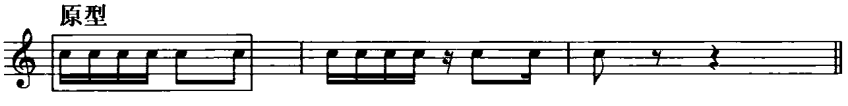
(6)



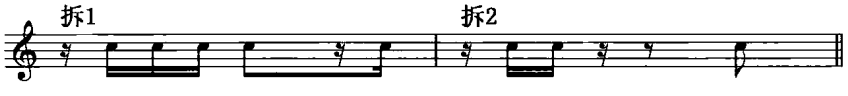
训练 5　旋律写作中的展开手法

训练目的　　在明确旋律主题的音程、节奏及其调式调性等特征问题后，接下来就应当考虑以何种方式将主题的因素加以发展，最终形成一个有机的音乐结构组织。在本章第四节中谈到的几种主要的音乐展开手法，应在训练学习和创作实践中，有机地贯穿在音乐发展之中。

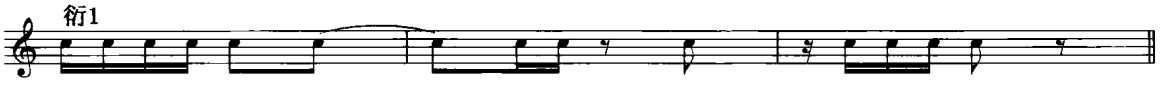
示范 1　　确认原型节奏的主要特征

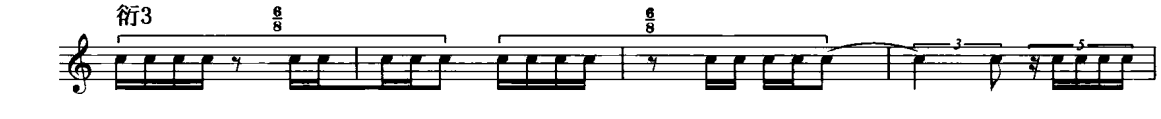


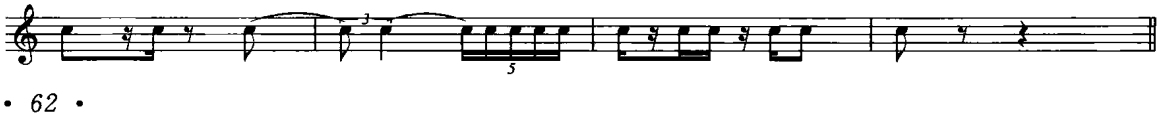
拆分，是以原型为基础，将原型中某些音符变为休止符后，仍可以辨认出是原型节奏的骨干。



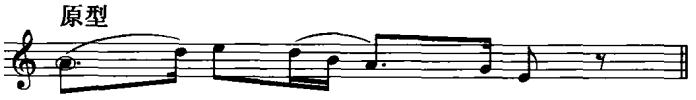
衍展，或称之为“延伸”，如仔细比较两者间的含意还是会发现有很大不同。延伸专指长度、时间的横向延长，而衍展是：“有机发展”除具有横向亦包含纵向“空间”发展（例如，倒影）的意义。在下面三个例子中前两个例子采用跨小节连线、重拍休止等手法，使其在“顺行节奏”的框架中，不断产生延续的倾向，同时每个小节中都蕴涵着同第一小节类似的节奏特征。第三个例子则采用更多的变形手法，休止符、三连音、五连音的不规则使用，造成了较为复杂的律动。其中前三小节在原有的$\frac{2}{4}$拍中，有意暗含了$\frac{6}{8}$节拍，前两个小节还有“时值对称”的设计。种种多样化的衍展，使得原来的节奏主题，得以在更为宽泛的思维中加以有机的变形。





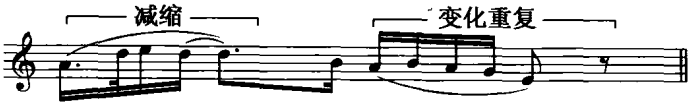


示范2　将本章第四节中所讲音乐展开的手法与逻辑，运用到实际音乐展开中来。首先我们应当十分敏感地发现音乐主题中蕴涵的特征，即，在调式调性、音程、节奏方面最为直观的技法形态。在下面这段$\frac{4}{4}$拍的音乐主题中，短小的旋律包含了纯四度、大二度、小三度等主要音程，也构成了音乐的五声性风格。其中的附点、后十六分音符等构成了其基本的节奏特征。



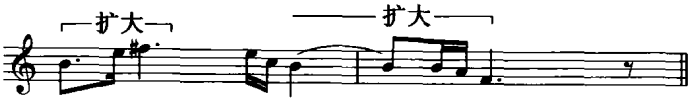
在此，我列举以下若干音乐展开手法的形态，供学习者参考借鉴，以资启发写作思维。

时值减缩，原型材料的变化重复：

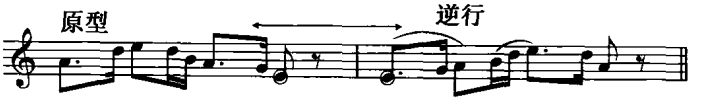


原型主题的移位模进：

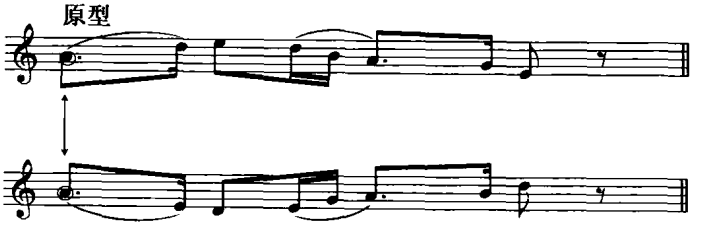
原型主题上行大二度模进的时值扩展：



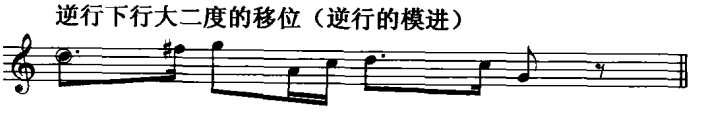
在原型主题上的逆行(横向的反向)：



原型主题的倒影(纵向的反向)：

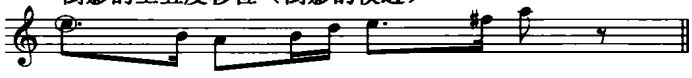


逆行进行还可以进行再移位：

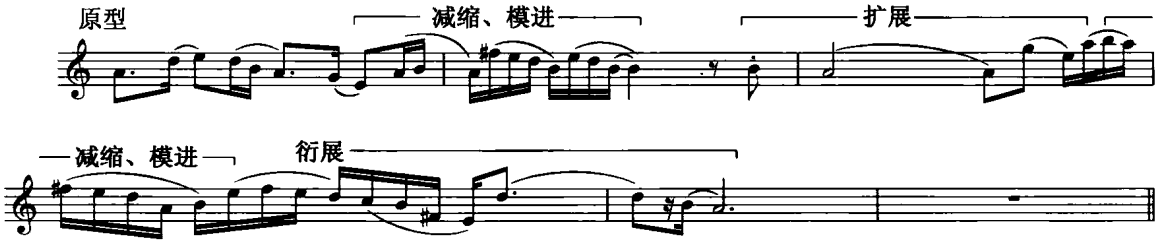


倒影进行也可以进行再移位：

倒影的上五度移位（倒影的模进）



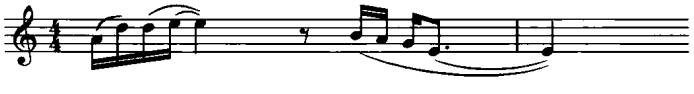
下面以同样的音乐原型主题进行发展，再原有音程、节奏、调式调性特征的基础上，采用各种音乐的展开手法，形成一种有机贯穿下的变形发展。



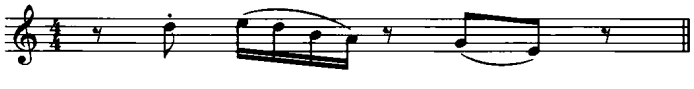
音乐的展开往往是在原型音乐主题的基础上进行拆分和衍展的变形过程。经过充满灵感的变形手法，才能使得音乐在进行当中既有变化，又不跑题。试举下面一些拆分变形的例子，来启发学习者建立属于自己的更为灵活、生动的变形能力。

原型

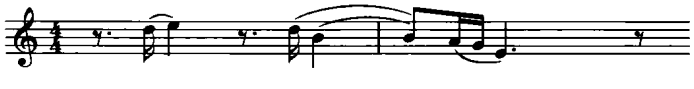
(1)节拍内部的重新组合：



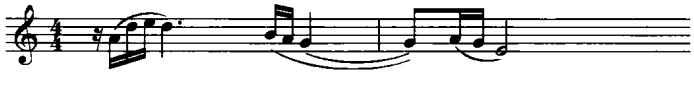
(2)拆分、省略原型主题的材料：



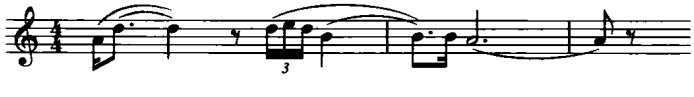
(3)拆分，只保留其骨干：



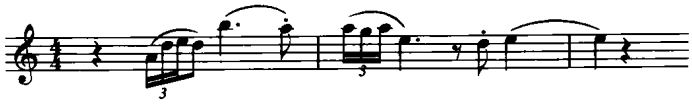
(4)既有省略，也有节拍内部的重新组合：



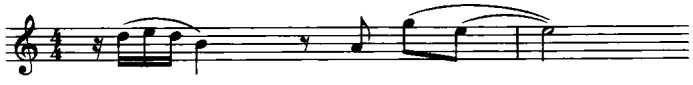
(5)扩展时值，构建新的节奏形态：



(6)新的节奏形态当中含有原型主题的主要骨干音高：



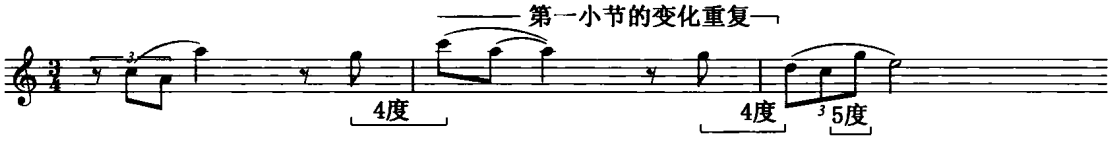
(7)省略音高、改变音区：



习　题　　下面所列举的八个旋律主题，首先分析其在旋律调式调性、音程、节奏等方面的音乐特征。在此基础上，有意识地采用各种展开手法并将其发展成一种相应的曲式结构。

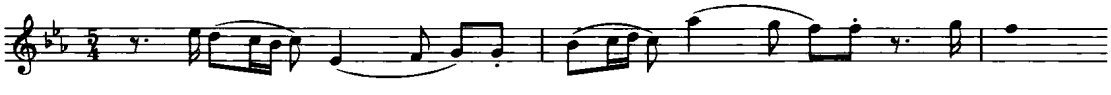
(1)

(2)

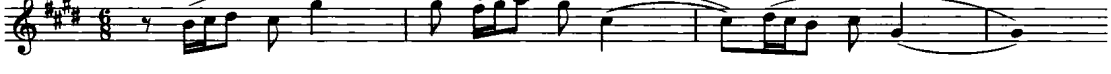


(3)

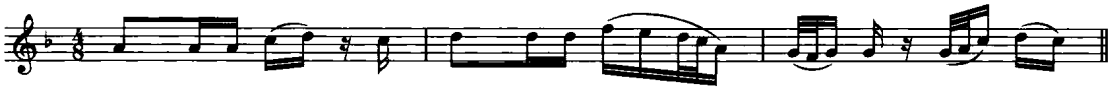
(4)



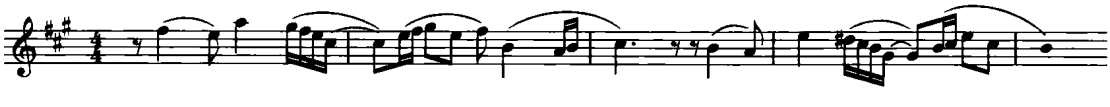
(5)



(6)

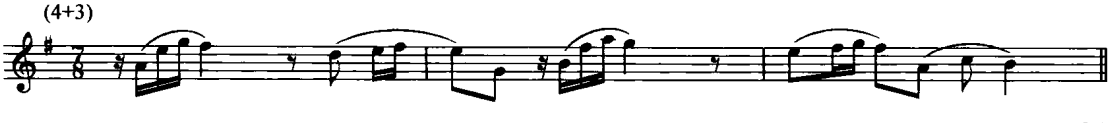


(7)



(8)

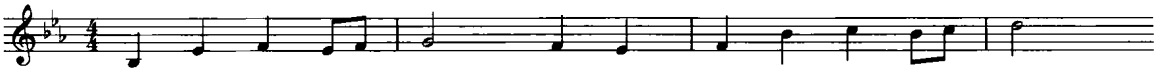
(4+3)



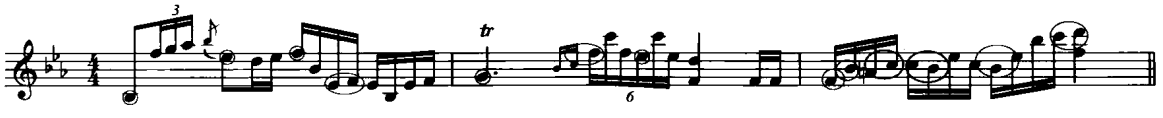
训练 6　旋律的装饰性写作

训练目的　在较为“原始”的旋律骨干中，增加色彩性因素的手法之一是在保持原有骨干音的基础上，添加时值方面的装饰，或将原有的强弱节拍关系重新组合，以达到增加旋律色彩和更加趋于器乐化的陈述方式的目的。这一训练培养学习者对于旋律线条的想象力、提升对音乐表现力的追求。

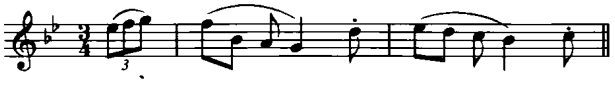
示　范　旋律的装饰性



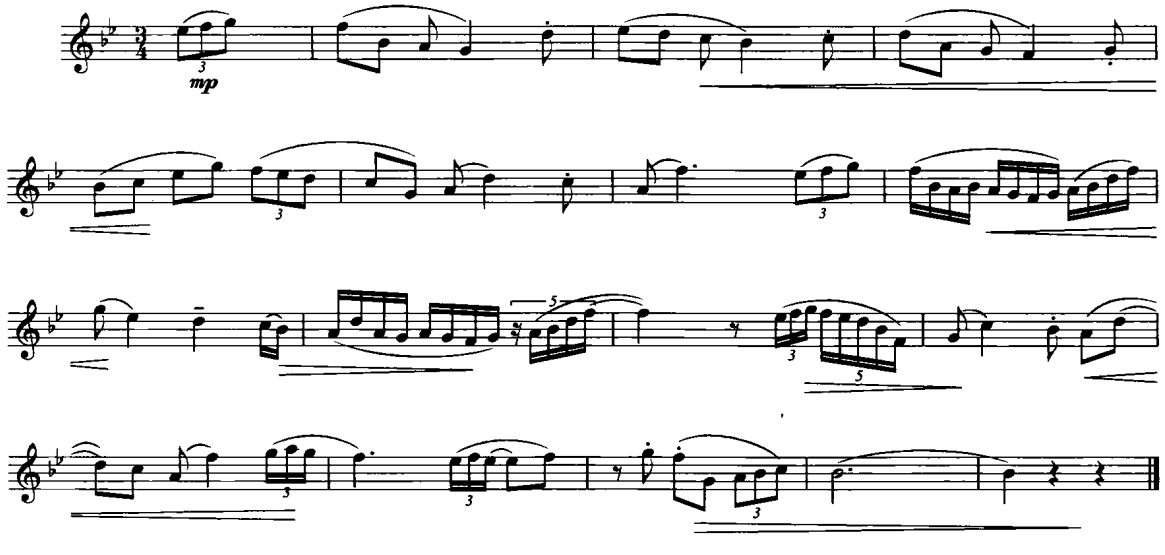
将上面较为简单的旋律骨干发展成一条适合弦乐演奏的“华彩性”音乐。加入的“色彩音”可以是同一和弦范围的音高，也可以使用如同和声题中的“外音”，使其更为自由、开阔。拓宽音域的使用范围，但注意依据该乐器的音色特征选择适当的演奏法和音区进行写作。



示范 2　♭B 大调的旋律主题，主题内部存在着不严格的模进成分：



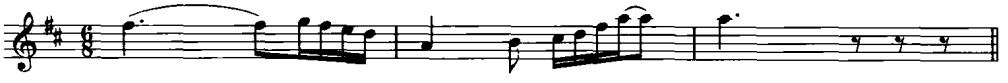
在开始部分保持原有时值，第二句之后加入色彩音型及力度表情符号。展开的过程主要是在原有动机材料的基础上延伸、表现原有材料。注意，这段展开只是在自然音体系中进行，并无任何变化音。变形是在节奏时值中进行的。



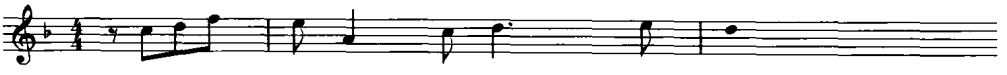
习　题　保持下列旋律主题原有的调式调性在骨干音的基础上，添加带有华彩性色彩

的音高。自己设定一种音色，可以是声乐或者器乐，并加入你所理解的连音、顿音、速度、力度标记等表演记号以增加音乐的表现力。

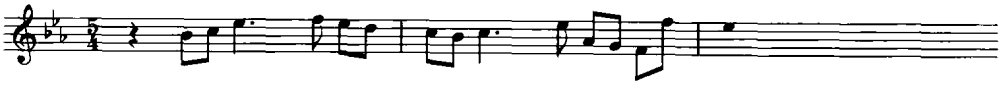
(1)



(2)

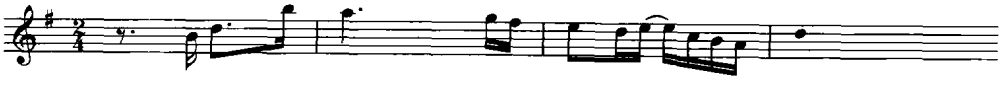


(3)



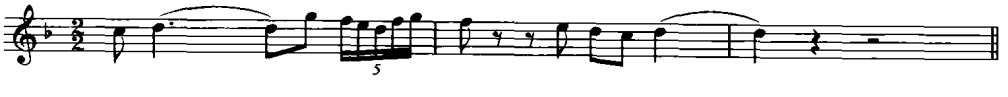
(4)

(5)

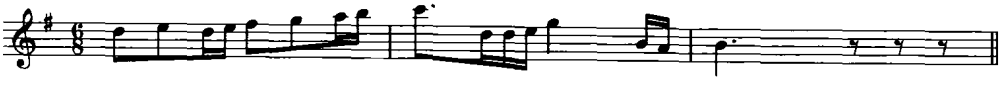


(6)

(7)



(8)



训练 7　单旋律写作中的风格扩展

训练目的　　风格扩展一般指的是，在调式调性领域对于一般“唱咏式”的声乐化写作进行有机延伸。在有些调式调性不甚明确的情况下，依据主题旋律中的音程、节奏、调式等某一

方面的特征，加之添加华彩音、灵活运用各种展开手法，使得学习者在培养自己内心听觉、鉴赏能力的同时，能够对各种具有时代感的旋律进行发展。这种训练对于学习者的内心听觉和视唱练耳的能力具有很大的挑战性，结合上述调式调性关系、节奏关系、音程关系、音列关系等等诸多因素，在有调性范畴内，有些临时升降音符可能只是调式音阶中的“外音”色彩音，而有些则可能是离调、转调中的调式骨干音，两者不能混淆在一起。此类习题可以训练学习者辨识应变旋律线条中所存在的种种技法因素，增强写作能力。

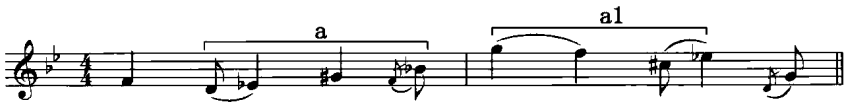
在旋律写作当中，学习者着重训练在单旋律中对于旋律线条、发展手法、调式调性、节奏节拍等多方面音乐因素的把握能力和器乐化写作能力。正如本章中第五节所介绍的一些具有近现代思维特点写作的旋律，以及传统音乐中器乐作品的旋律写作方式，在以上所进行的种种旋律训练基础上，还要特别注意要在五种旋律写作思维指导下的写作，以增加旋律骨干中的装饰性。

(1) 判断出其中是否有调性，按照其中调性、音程、节奏节拍的规律、特点展开；

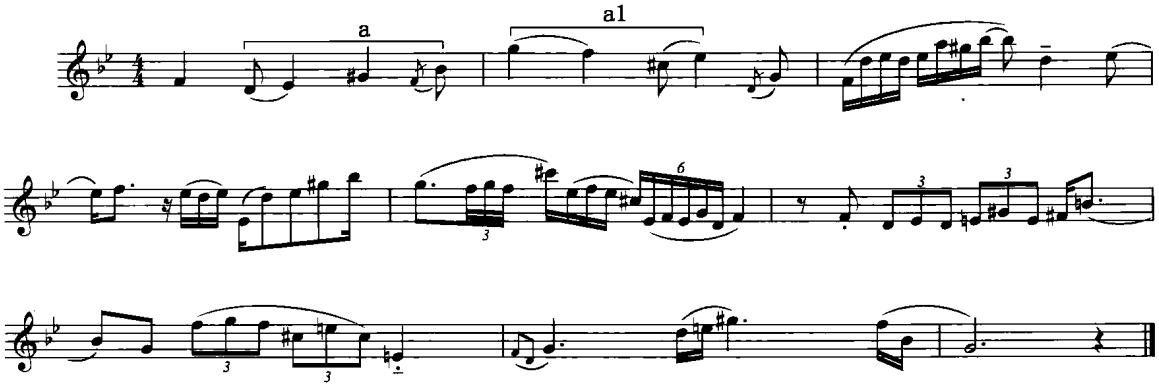
(2) 注意节奏节拍的使用，小节内部的拆分、跨小节的使用、多连音的使用；

(3) 有意地写出各种不同的曲式结构，标出乐句、乐段及高潮的地方；

示　范　　下列旋律线是以特定的二度、大小三度等音程，以及第一拍稳定后面切分的节奏特点构成的，其中 a 和 a1 是一对相似的动机，也是其后发展的主要依据。主题动机有两个主要特征，第二小节是由第一小节的材料演变而来。



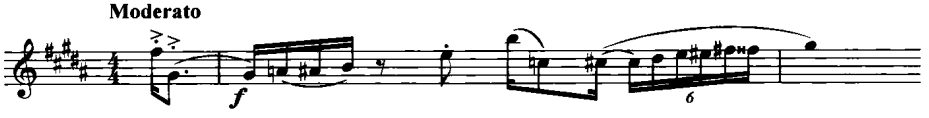
在写作中，切分节奏和原有音程的变形关系成为音乐展开的主要因素。a 和 a1 是两个相似的动机，a1 是 a 的倒影形式。在此基础上，其后的发展要在动机型的音程关系和节拍内部的节奏延伸方面考虑，注意从音程关系的顺行、逆行、倒影；音程时值的扩大或减缩；以及前面出现过的带有特征的音程节奏方面引申。



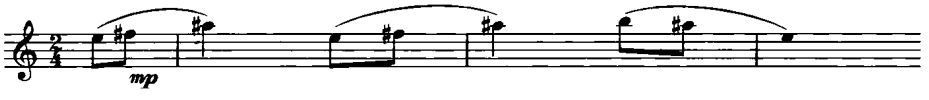
习　题　　下面所选旋律主题，表现出种种音高特征，有的是在变化音及节奏节拍方面、还有的是在调式音高的色彩方面。在做这些习题之前，首先要分析音乐，在旋律的调式调性、音程关系和节奏形态方面存在的鲜明特征，想象出发展变形的音响效果。然后制定出切实可

行的音乐展开手法和相应的曲式结构。有意识地培养自己在传统基础上的延伸能力，同时如果能对单旋律写作具备较好的想象能力，也会有益于多声部写作能力的提高(共 6 题)。

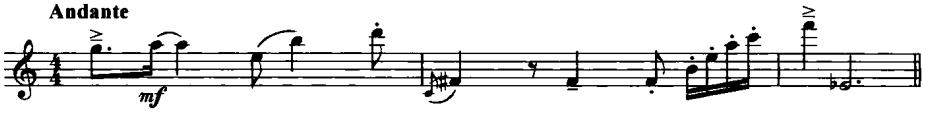
(1)



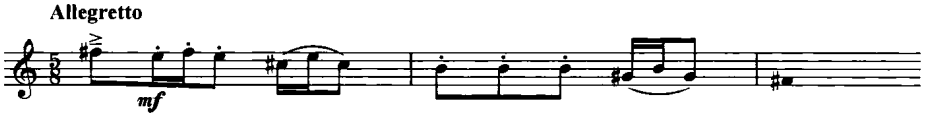
(2)



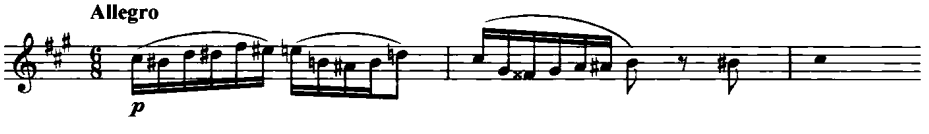
(3)



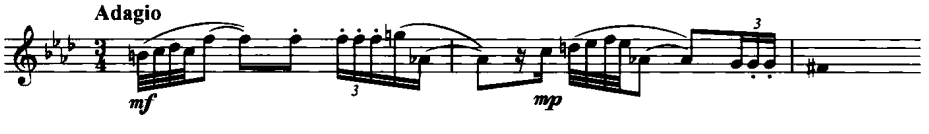
(4)



(5)



(6)



第三章 线形思维——纵横的交汇

在西方的音乐术语中，复调、对位其实是同一个名词，英文 counterpoint，形容词，对位的，英文 contrapuntal。counter，意为计算，point 是点，“点的计算”指的是纵向“碰撞产生”的和声关系，横向各层仍然主要强调的是各自的旋律性。也就是说，在写作思路主要放在写作横向旋律的同时，也要考虑纵向的和声关系；而事物的主要方面还是音乐横向线形运动中的种种形态的研究。很多人把 polyphony 这个词理解为复调，其实它更多的还是“多声部”的意思，并没有强调出横向的线形运动。同横向“复调式”的线形思维相比，“主调式”的写法强调的是纵向和声构成的所谓“柱式”写作方式。复调、主调这两种写作方式是多声部写作的基本形态。

第一节 建立对位化的声部感觉

线形运动说到底，仍是一种作曲的思维形式。许多西方国家的作曲技术教学，都是遵循着音乐历史发展的轨迹，从单一声部到多声部的发展脉络，从单旋律写作、两条旋律线（构成复调的基本形式）、三四条旋律线（复调音乐的横向发展以及纵向和声形式的产生），由此产生出作曲教学大纲中的课程安排顺序：旋律写作、对位、和声。想一想，我国音乐历史的发展脉络何尝不是这样呢？为什么很多作曲教学还是以和声为先导，然后再去接触复调，甚至在学习旋律写作时，还要先行设计好一个和声进行，再去按照和声的功能安排旋律。（作为初学旋律写作，这也许是一种入门的手法，但决不能作为唯一引导学生进行旋律创作的途径）。

这里我们并不准备进行系统严格的古典复调教学，而是在最初的学习当中，力图培养学习者一种复调的线形思维方式。我们看到，在学习作曲之初，“主调”音乐占有绝对优势，作曲的产物都是一些节奏性、带有明显和声习题痕迹的“旋律加伴奏式”的音乐。为了适当扭转这种单一形式的“作品”，增添一些横向线条所带来的趣味，我们将传统复调理论当中那些严格的训练方法简化，以扼要介绍、实际操作、训练成形等方式，引导学习者逐步具备多声部线形进行的技能，进而为专门进行对位学习打下良好的思维基础。

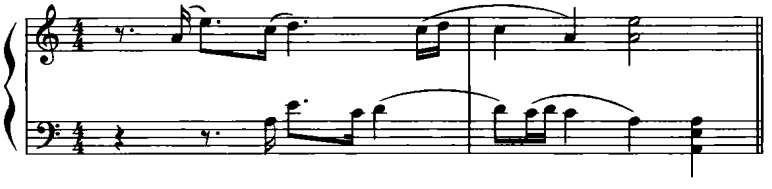
我国的传统音乐带有明显的线形运动方式特点，无论是民歌还是戏曲，音乐大都以大段旋律作为主要的表现方式。下面举出两种复调音乐形式模仿复调和对比复调的典型作法。以两个带有中国五声性旋律特征的固定音乐主题为例，分别演示复调音乐，即线形思维的基本原则。

第二节　二声部模仿式复调

1. 严格模仿

原型八度模仿：

例 3－1



原型纯五度模仿：

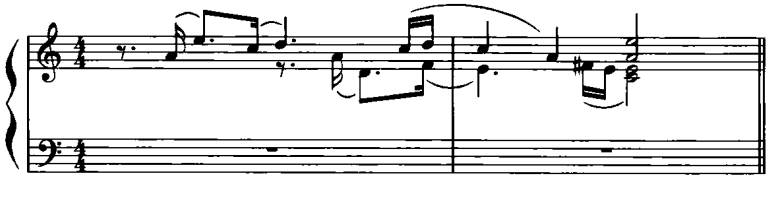
例 3－2

2. 非严格模仿：

除了严格模仿，在模仿复调当中还有许多非严格的模仿手法。转位，又叫做倒影，指纵向方面的反向关系。具体写作中一般以旋律线的第一个音作为倒影的“轴音”，第二声部在纵向与第一声部形成的模仿关系，然后依次按照原型中出现的音程关系来写作第二声部的旋律。在写作中既要考虑到两条旋律线纵向音程的协和度，也要考虑到横向旋律的切入点，目的是使得两个对位线条在纵向对点的节奏方面产生“互补”关系。例如下面谱例中的“轴音”为 A，原型线条音高之间的音程关系依次为纯五度、大三度、大二度和小三度，写作第二线条时也要遵循音程的出现顺序，但纵向按照相反的方向写作。第二声部选择在第三拍上方附点长时值音时进入，形成纵向声部之间的节奏互补关系。在写作完成后，还应当弹奏并作局部的修改，品味其中横向旋律的音乐风格是否与原型相似、纵向的音程关系是否得当、两条旋律的节奏是否互补，等等。

倒影模仿：

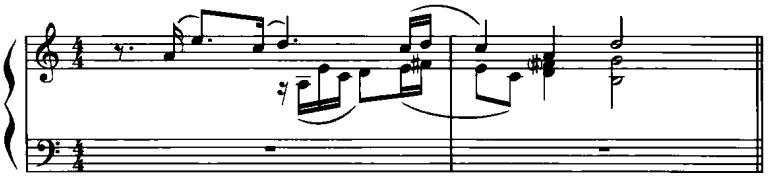
例 3－3



减缩模仿是指第二声部的时值减缩了原型的时值，可以是成比例的减缩，也可以是相对自由的减缩。两个声部之间可以是同高度的模仿，也可以是移位模仿。

时值减缩的模仿：

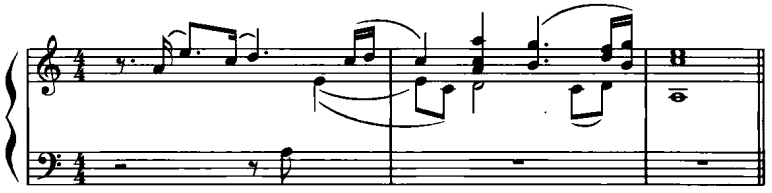
例 3－4



与减缩的形式相反，扩张是第二声部时值比原型时值扩大，扩大的时值倍数可以成比例，也可以采用相对自由的时值关系。此外，模仿的关系可以是原来的高度或者移位的关系。下例第二声部采用的是与原型相同的高度。

时值扩展的模仿：

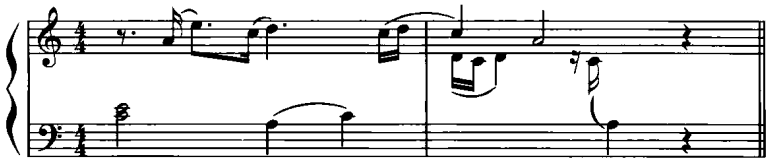
例 3－5



逆行模仿，第二声部的线条是依据原型中“从尾到头”的音程关系写作，同时采用与第一线条近似的节奏时值方式。

逆行模仿：

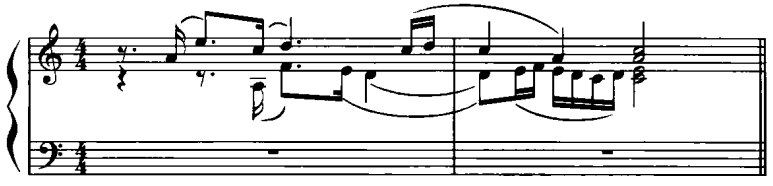
例 3－6



节奏模仿，指的是第二声部在节奏上与原型严格一致，但在音高方面没有音程上的模仿。虽然音高是自由的，但其中的音乐风格也应当保持统一。

节奏模仿：

例 3－7

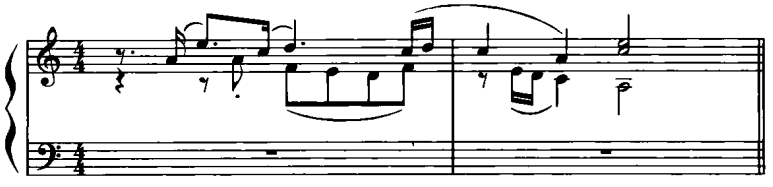


所谓自由模仿，主要体现在音程、节奏两方面都没有明显的模仿痕迹，几乎接近于对比式

的复调写法。而究其细节，却可以找出材料间的深层联系。如下例中，第二声部线条也存在着与原型相仿的大三度、大二度，以及最宽音程是纯五度等音程，只是出现的顺序不同，结束时的节奏也有模仿关系。最重要的是，两个线条的音乐风格一致。

自由模仿：

例 3－8

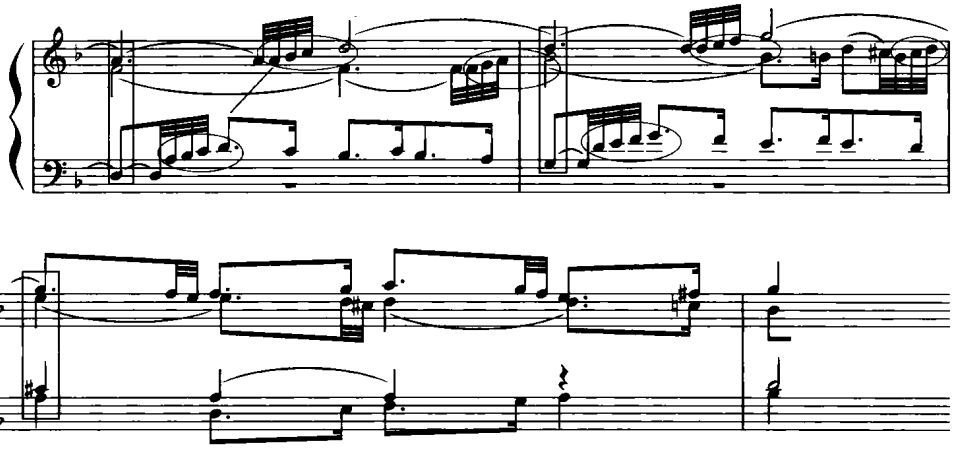


在下面的各个实例中，可以看到复调音乐在创作的实践中的运用是特别灵活和实际的。

下例每小节的每一节拍在纵向形成和声的骨干的同时，在进行中都是以八度模仿、三度模仿，以及同一声部的音组之间的模进关系构成的。

例 3－9

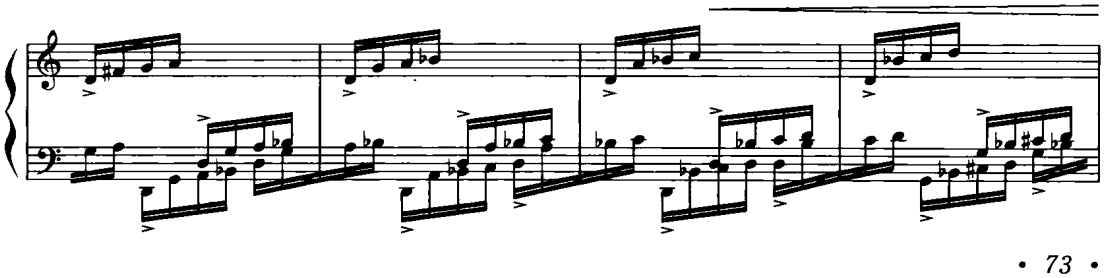
巴　赫《赋格》

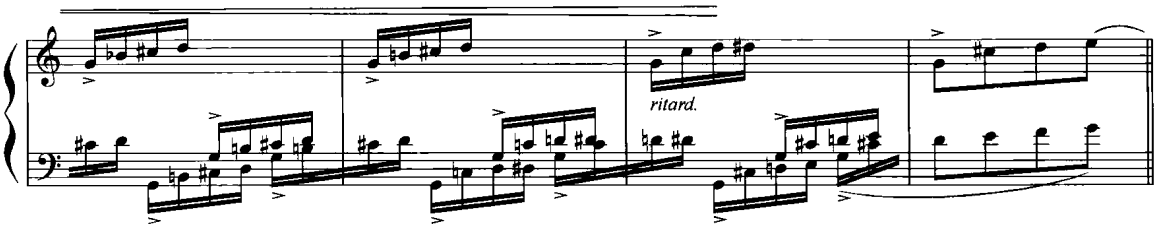


下例斜向进行的三个声部形成密集模仿的音流，音组还以跨小节的运动打破了节拍内部固有的强弱关系，只在每个四音组的首音上标记了重音记号，以此演奏来显示每一次模仿关系的进入。

例 3－10

舒　曼《寓言》选自《幻想曲集》作品12

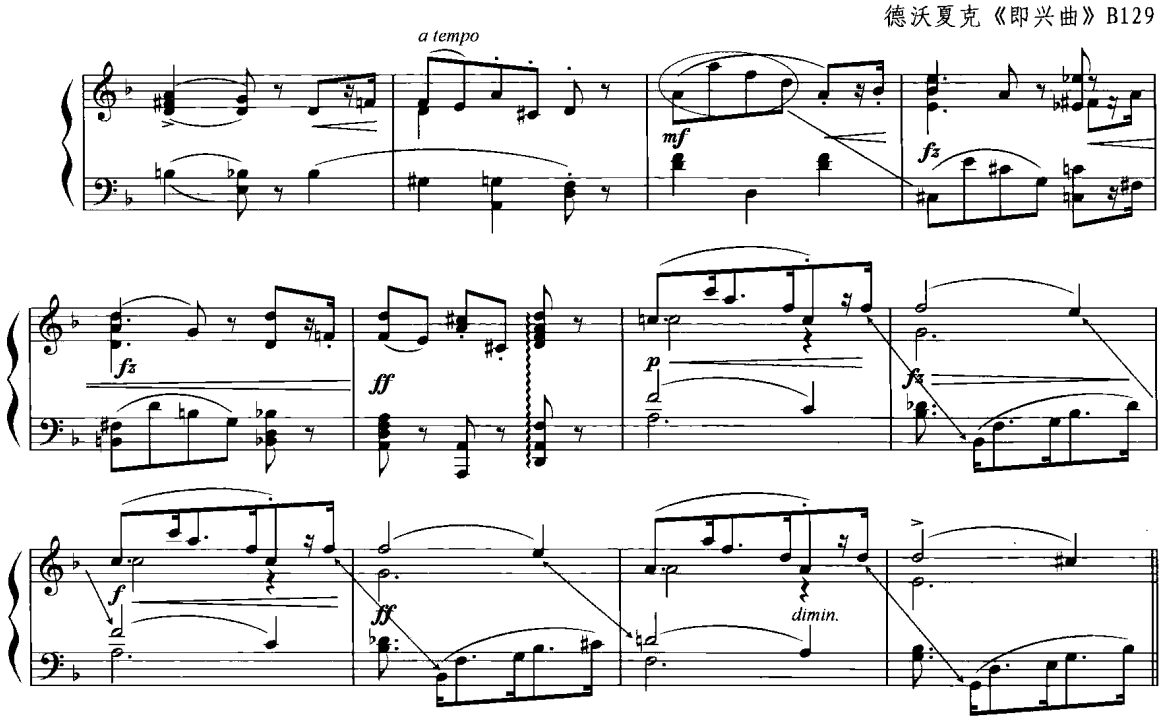




在很多情况下，模仿的形态都是以自由的方式呈现的，音乐进行中横向线形思路完整，体现出声部交替下的连贯陈述。下例尽管音乐采用的是主调、复调兼有的写法，但其中的材料是自由模仿，音程关系并不严格，只要求音型的“走向”一致。进而还可以发展为连走向也不一致的“节奏模仿”，只有音符时值和节奏样式相同，写作不注重表明形式而是强调音乐中的声部交替下的流畅，使陈述达到连贯、完整的目的。

例 3－11

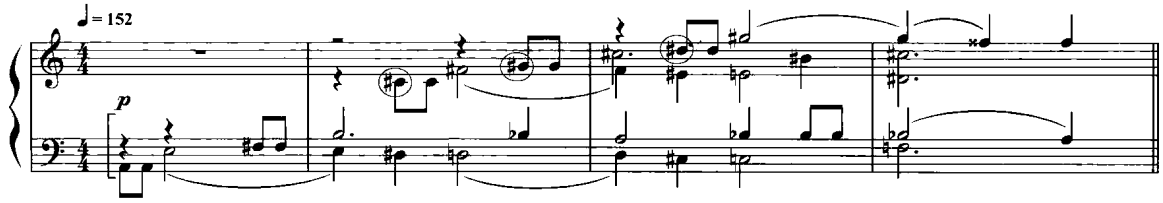
德沃夏克《即兴曲》B129



在下例阶梯式上升的五层模仿织体中，我们可以看到左手这对模仿关系是大六度的倒影模仿；右手的三层织体之间是纯五度关系的模仿，第一对是倒影模仿，以后的是顺行模仿；

例 3－12

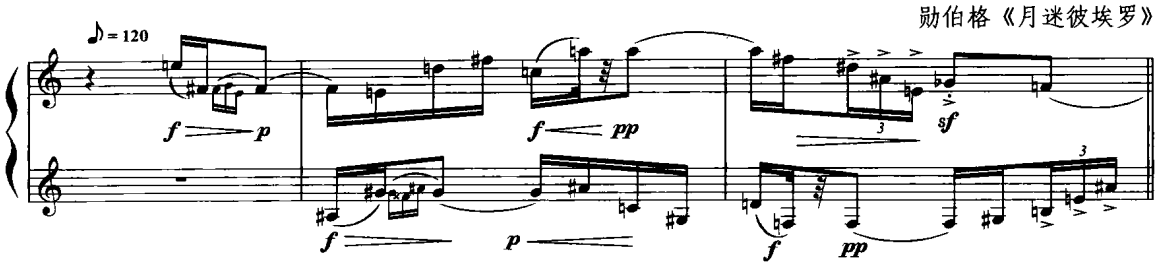
柯达伊《To Deum》



下例尽管节奏较为复杂，但还可看出，左右手的两条旋律线是互为三全音关系的倒影模仿，不仅在音高方面，在力度上也是模仿关系：

例 3 - 13

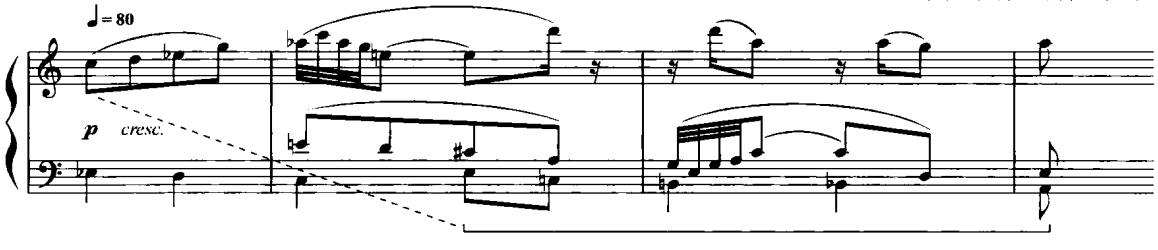
勋伯格《月迷彼埃罗》



模仿的方式可以是非常灵活多变的。亨德米特《调性游戏》降 B 赋格中第二小节的中声部是第一小节高声部的移位的倒影模仿；第三小节的中声部是第二小节高声部的倒影模仿；第一小节的低音声部是第一小节高声部局部扩张时值的逆行模仿。

例 3 - 14

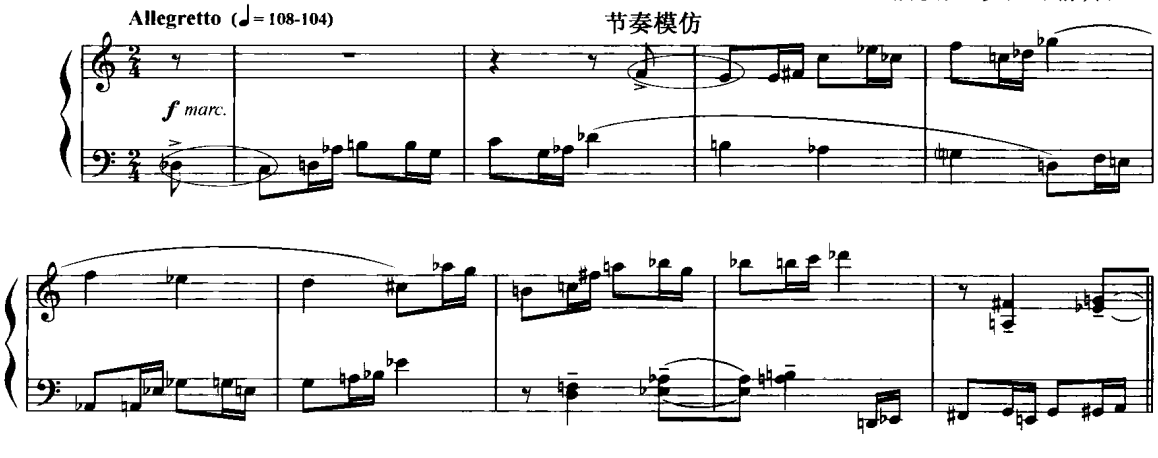
亨德米特《调性游戏》



尽管其中两个线条的音调、音程关系不严格，但下例却可以从节奏关系中发现其中呈模仿关系，它是完全以节奏线条来构思写作的一个范例。

例 3 - 15

谢德林《多声部前奏曲》

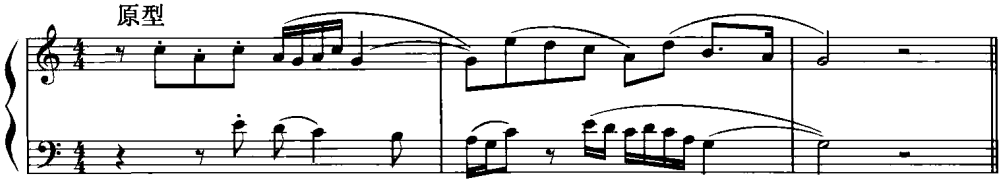


第三节　二声部对比式复调

两个旋律线在横向没有模仿关系，纵向又需要形成节奏上的互补关系，同时还要考虑到其中的音乐风格统一。通常，写作要以纵向的三、六度音程关系为主，为了中国五声性风格的需要，还可以采用大二度、纯五度，不协和音程小二度、三全音、纯四度，它们可以在短时值、弱节拍的情况下使用，但是要有解决意识，其后要解决到三、六度为主的音程上去。下例就是按照上述原则写作的。

二声部原型对比式复调：

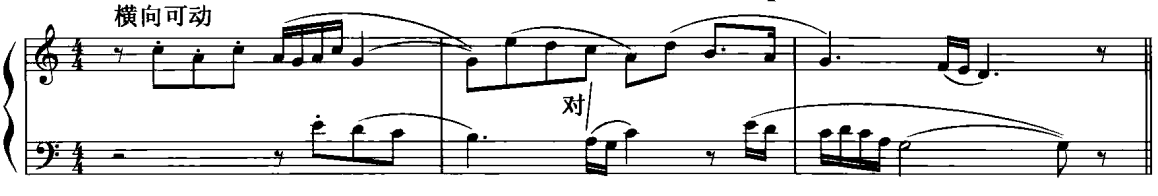
例 3－16



两个线条在音程、节奏方面都没有模仿关系。在原型对位之后，第二声部可以考虑在不同的纵向点上与原型形成新的对位关系。第二线条可以在横向进入的先后位置上变换切入点。例如，原始对位中的第二声部是在一拍半后进入，经过横向位置的变换（如下例）已推后在第三拍的后半拍进入。这样就与第一线条在纵向上产生了新的对位点。

二声部横向可动：

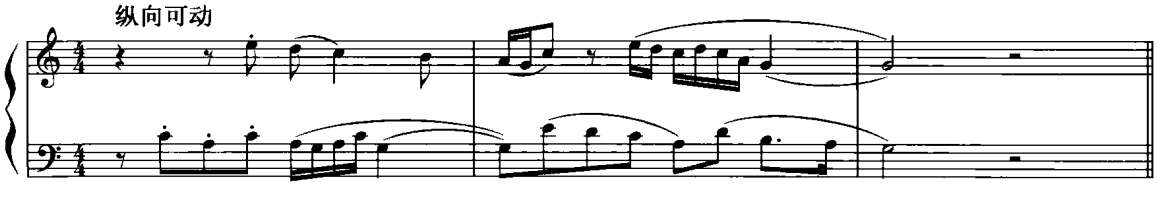
例 3－17



第一、二声部的位置上下颠倒，形成“复对位”形态，由于双方所处的音区互换，在听觉方面产生新鲜感。

二声部纵向可动：

例 3－18

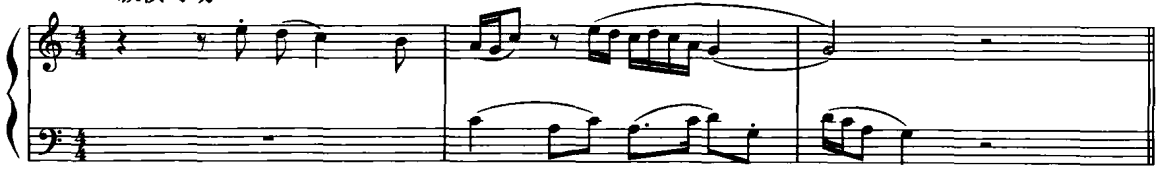


上下声部置换的同时，还发生横向线条的推后或提前，同前面的原型对位相比，在纵横两方面都变换了。

二声部纵横可动：

例 3 - 19

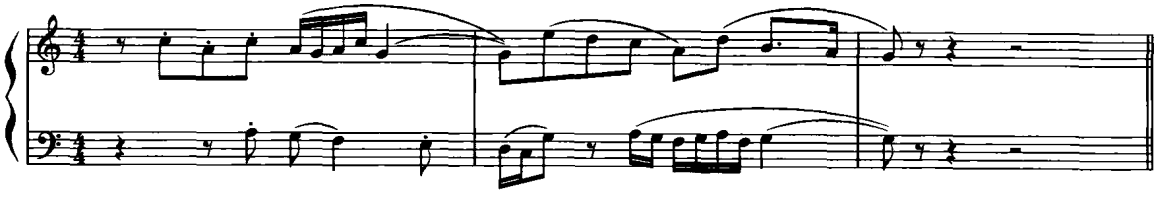
纵横可动



除了在原高度上进行对位，第二声部还可以移动音高位置。同第一个原型对位相比，下例中第二声部的线条是在原高度的下方纯五度上写作的，音响上造成线条在两个近关系调性上同时进行。

二声部原型基础上的下纯五度对位：

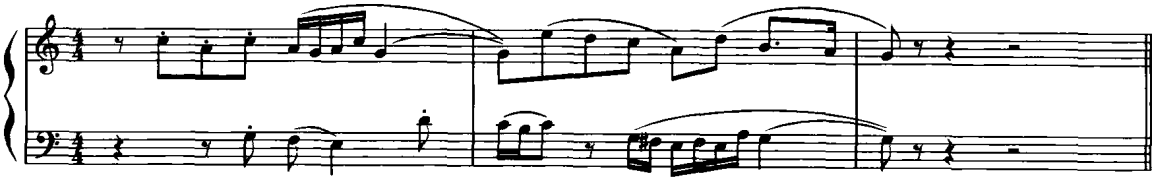
例 3 - 20



第一线条仍旧保持不动，第二声部在原型旋律上方的小三度上写作，造成三度调性对置。为了音响方面的协和，在此可以适当调整下方的旋律音。

二声部原型基础上的小三度对位：

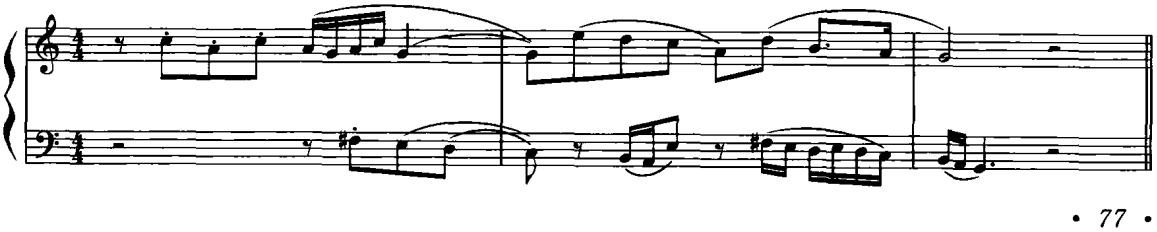
例 3 - 21



上下方大二度的移位同原型旋律对位，极易产生纵向音响上的不协和感，写作时要特别注意上下声部间音程关系的协和度，还要注意不要破坏两条旋律在音乐风格上的统一性。

二声部原型基础上的大二度对位：

例 3 - 22

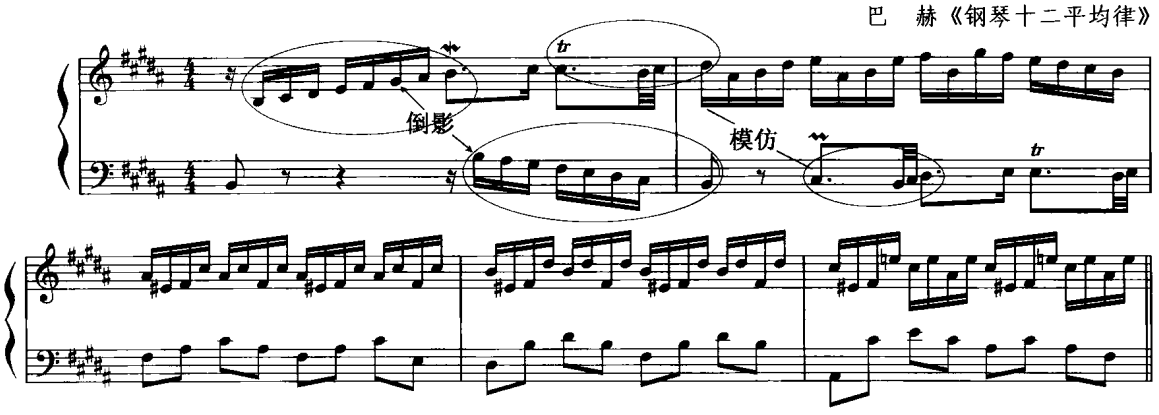


我们再研究一些实际作品中的写作方式。

巴赫《钢琴十二平均律》第23首前奏曲，前两小节先是采用了带有倒影模仿、八度模仿，之后进入二对四的对比式的写法。后面规律的二对四的对位写法也可以理解为主调写法。

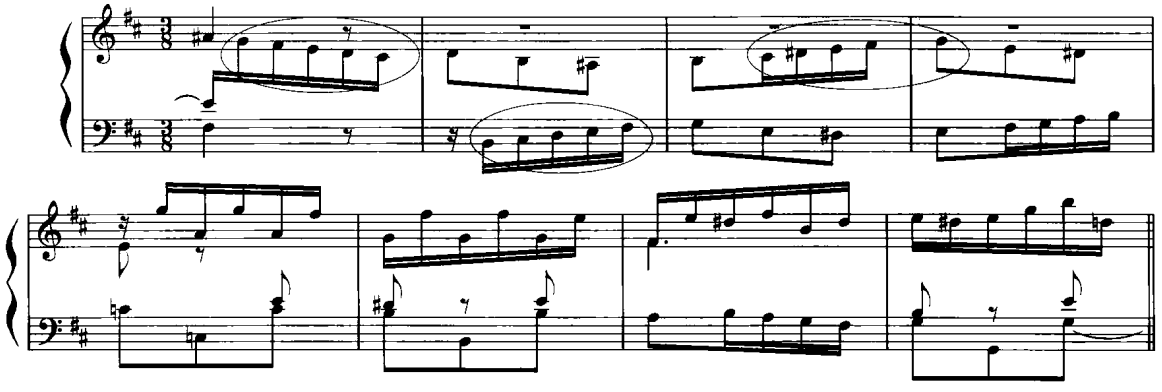
例3－23

巴　赫《钢琴十二平均律》



在巴赫的《第二十四首赋格曲》中，也有类似的作法，先是倒影、五度模仿，而后是三对六的对位写法。

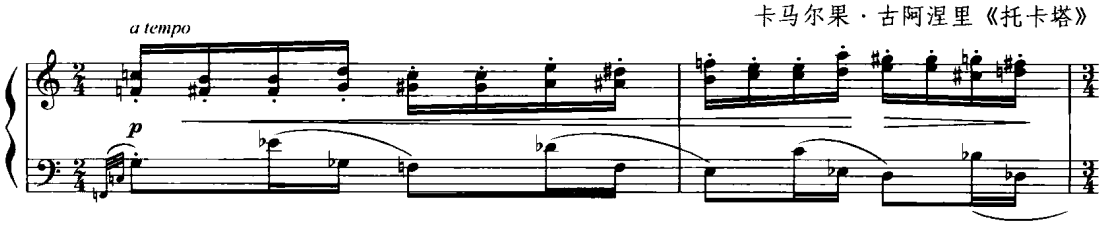
例3－24

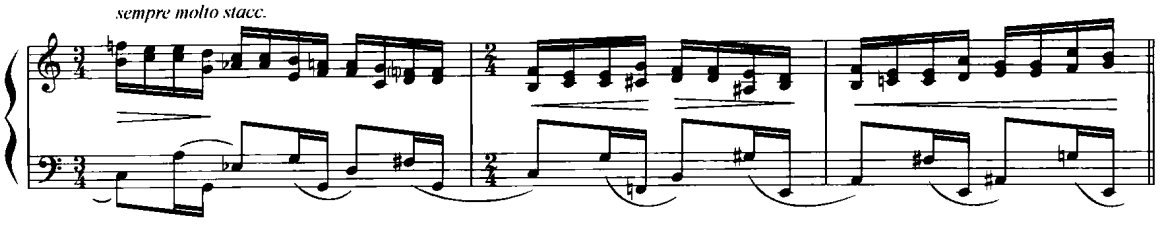


下例在$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$拍中两个声部纵向碰撞为二对四，似乎并没有对位方面的特别之处。但右手断奏、左手连线标记使得音乐的节奏起落打破了节拍的局限，使音乐的音响具备了错综感。两层织体其实具有四层线条的意义，特别是左手部分，流动中的宽音程，实际上造成了两个层次的线形运动。

例3－25

卡马尔果·古阿涅里《托卡塔》

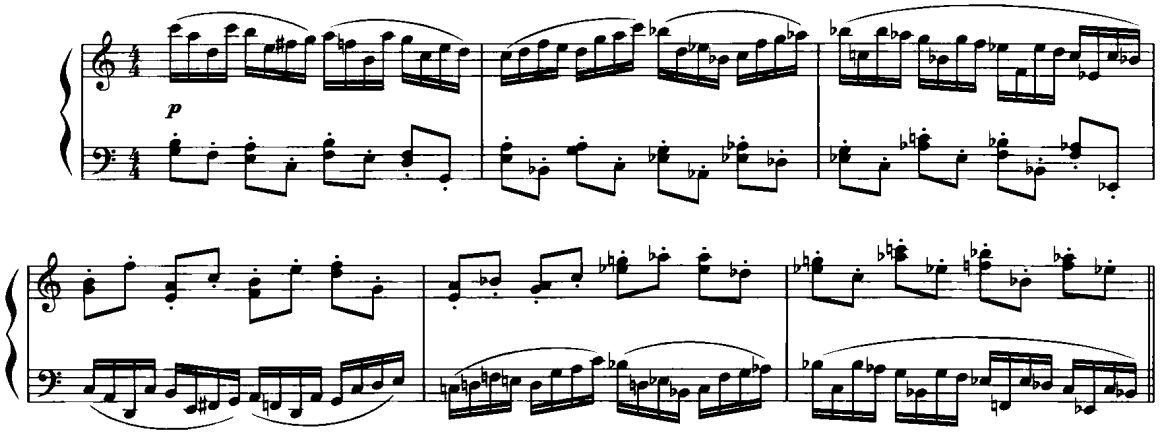




下例采用的是二声部复对位，由于采用十二音半音化调性配置方式，横向线条本身就具备旋律的色彩性效果，加之后三小节是前三小节的上下声部的完全颠倒，而类似音响产生得是非重复性的新颖感。

例 3－26

姚恒璐《F调前奏曲》选自《五首钢琴前奏曲与赋格》



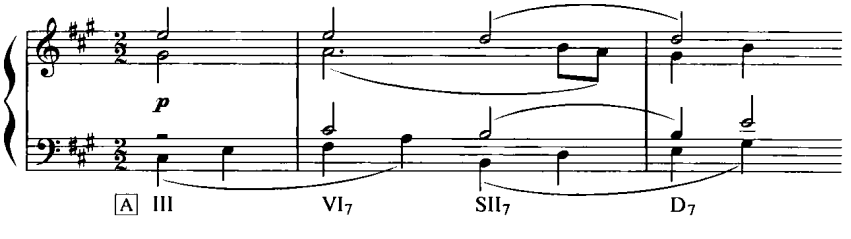
第四节　对位与和声的混合写作

在实际的音乐创作当中，除了纯粹复调性音乐作品（卡农、创意曲、赋格曲等）外，大部分主调音乐作品在注重和声功能、纵向多声部音响设计的同时，常常还夹杂着自由形态的线形写作方式。

在和声功能很明确的情况下，四层旋律奏出各自的、自由发展的横向线条。两端声部呈反向音阶式级进进行，中间两个层次也显示出同样的线形姿态，时值不同的各个织体层体现出和声功能引导下的自由对位方式。

例 3－27

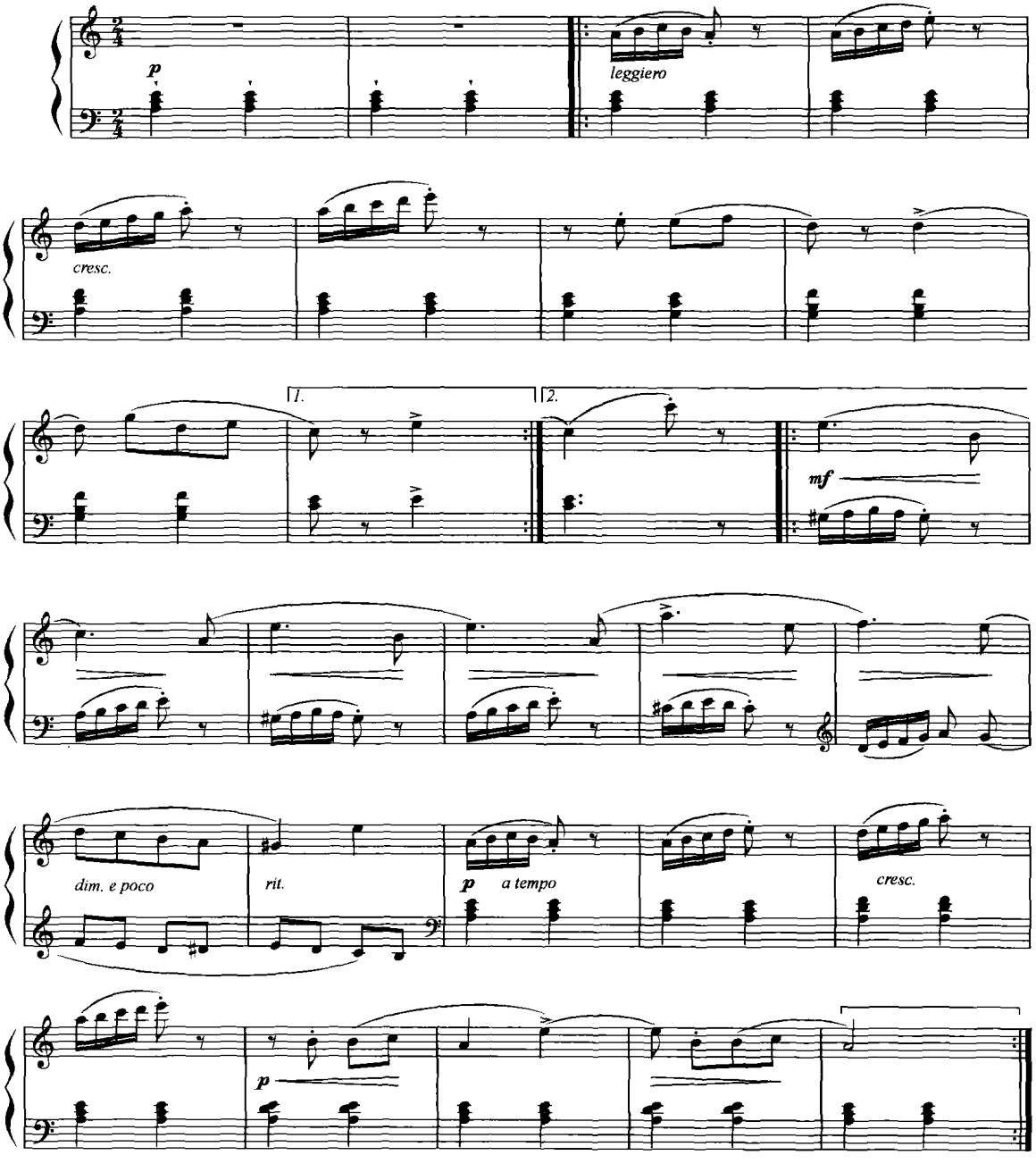
莫扎特《A大调钢琴协奏曲》K. 488



下例的前两行和最后段落是“主调”和声式写法，从第三行开始中间声部为对比式复调写法，两层织体下方的旋律是前面主题的继续，而上方则生成了另外一条新旋律线条，如此以两个旋律线的线性流动方式构思写作。

例 3－28

布格缪勒《阿拉伯舞曲》第46号



下例圈中所划的就是在主调、复调混用的情况下，主要模仿声部之间的关系：

例 3－29

莫扎特《第18奏鸣曲》KV533u. 494

a)

fp

cresc.

f

decresc.

p

fp

fp

fp

f

下例的下方旋律线条是根据上方音调扩展音符时值、加上线条的反向运动来构思的。尽管前三小节是以复调写法为主、后三小节是以主调写法为主，但总体写作的思维方式还是建立在线形运动上，纵向时值对比、横向两个线条的音程内容也有关联。

例 3－30

普罗科菲耶夫《古典交响曲》

Molto vivace

pp

8

p

f

第五节　从对位的学习到线形对位

线形对位 Linear Counterpoint，这一专业术语是由 E. Kurth 于 1917 年在其《线形对位》一书中首先提出的，为了强调横向对位的面貌与纵向和声相对而言。这一观点在此书出版后开始盛行。今天，对位的线性特点已经被广泛地认同了，这个专业术语同时也意味着在对位的现代类型中，较少考虑和声结合的协和性，在德语中称为 RÜCKSICHTSLOSER——鲁莽的对位。线形，是与纵向的和声范畴相对而言，在所给的音乐织体中，以级进为特点，强调旋律线的横向运动形式及其给予纵向多声部音乐所带来的特殊的音响效果。

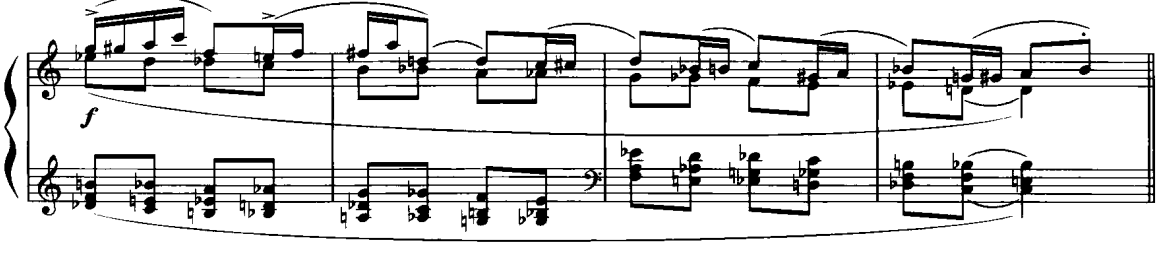
线形思维不但表现为采用传统意义的复调技法进行创作，而且还要将上述各种顺行、逆行、倒影，时值减缩扩大、移位模仿、声部互换的复对位等等思维方式，灵活多样地使用在个性化的音乐创作当中。有人说，音乐是时间的艺术，必须从头至尾地聆听才能完成它的欣赏过程。然而，线形思维带给我们的不仅是时间上的延续，更是空间上的发展。例如，复对位、倒影的思维，就需要突出纵向空间设计和想象声部间的音响效果。“在所给的一个部分中，音乐以级进为特点，这是引用织体的主要特点，总称为“对位的”或“线形对位”。作为一种强调旋律线或强调横向对位的面貌，或与和声的纵向相对而言的。”《新格罗夫音乐与音乐家辞典》，第二集，第 6 页。下面的一些例证，从各个方面启发我们在创作当中灵活自由地在时间和空间的领域中纵横，开阔我们的写作思维，从而印证了在实际的音乐创作中，主调与复调的写作方式是如何以多样化的方式呈现出作曲家的新颖创意。

迴文(Palindrome)这个词汇的意思是顺行等于逆行的内容。一首音乐作品或者一篇文章，顺读和倒读都存在各自的意义。乐曲的后半部分是前半部分的逆行形式。莫扎特有一首著名的《游戏曲》就是以迴文的手法写作。将乐谱铺开，两个小提琴手面对面而坐，一个从头至尾演奏，另一个从尾至头演奏，速度一致，音乐中间相互碰撞的音程、横向关系多为协和的音响。迴文曲体的作法既体现出横向线形思维的重要性，更为我们的创作进一步启发了线形思维实践的奥妙。(谱例见 83 页例 3 - 31)

下例选自格什温的《我得到了节奏》，三层织体中各自的线形运动的走向是非常明显的，连其中的和声进行都是考虑到横向线形运动的结果，声部连接的合理性使得线形运动成为可能。

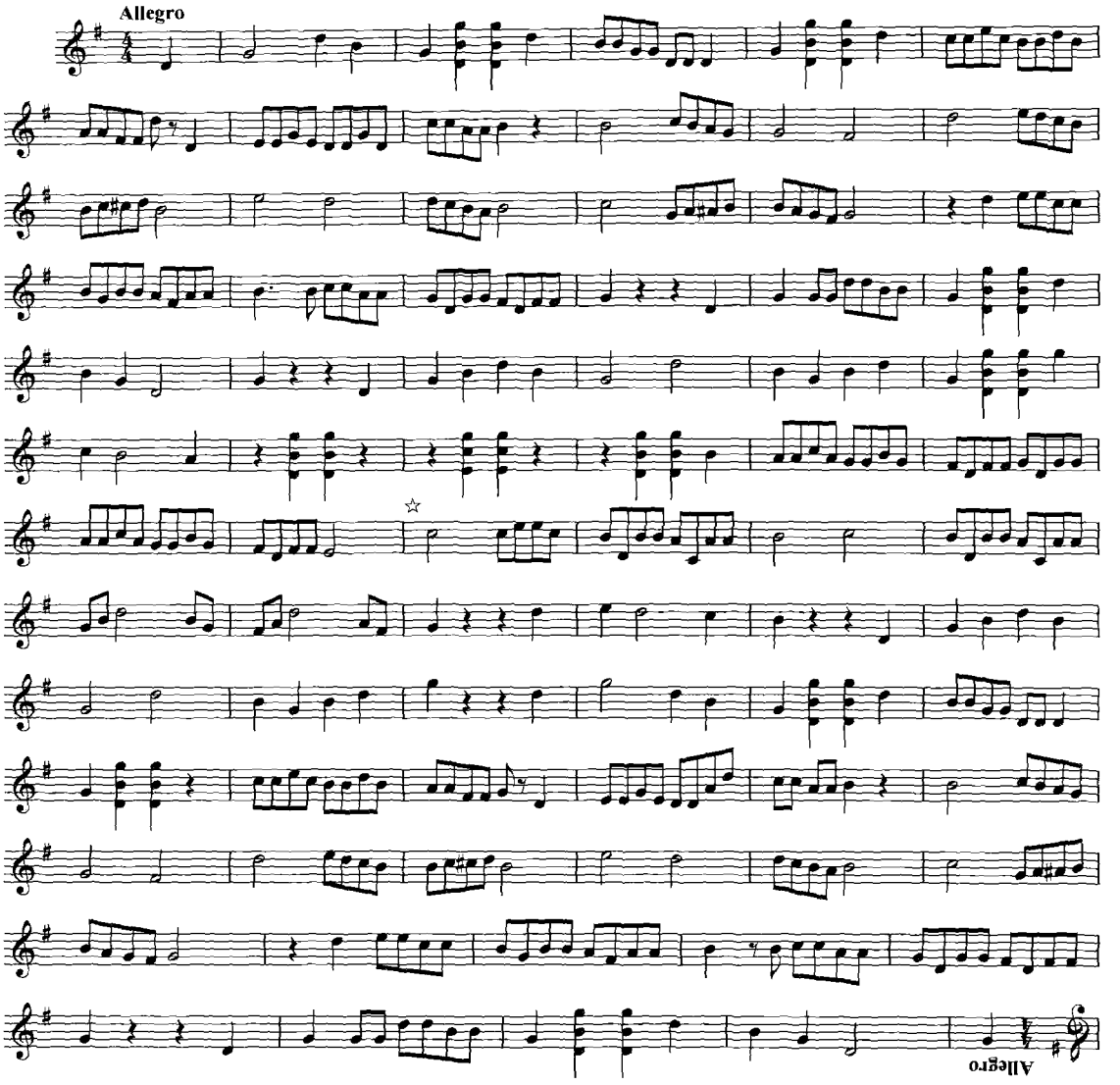
例 3 - 32

格什温《我得到了节奏》



例 3－31

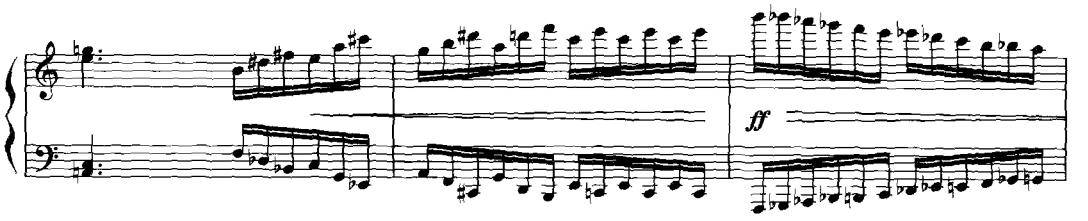
莫扎特《游戏曲》

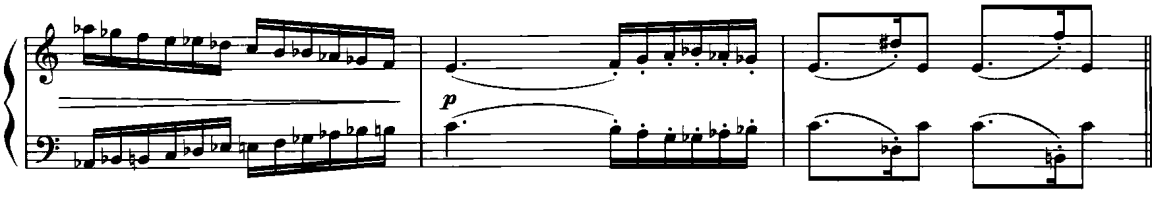


下例的声部结构完全以严格的倒影线条的构思写作的。平行的两个声部，从视觉上就可以感觉到音流在纵向方面的反向运动情况。

例 3－33

谢德林《二十五首多声部前奏曲》第九首

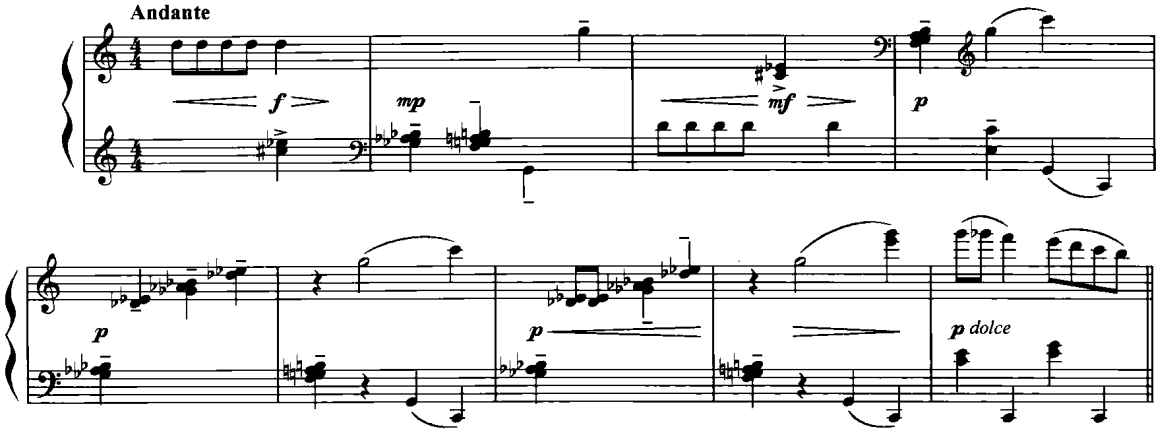




《雨和彩虹》的线形思维的时间、空间感极强，尽管全曲的织体大部分是建立在单一声部基础上，偶有两个声部，但从中印证了一个道理：声部的数量的确不在多少，而在于时间、空间的占有与丰富，声部间的交替和时间空间的合理占据，带给音乐音响的丰富。音乐以两个小节为单位，左右手声部间既有横向的模仿关系，更有纵向空间中的音高对称。

例 3－34

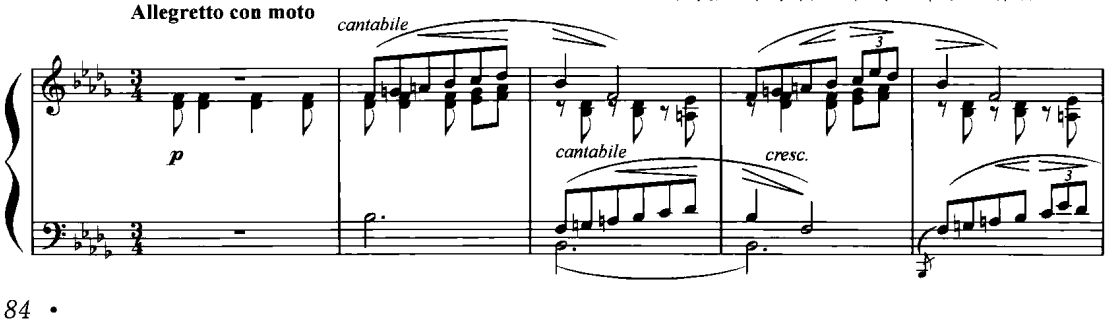
普罗克菲耶夫《儿童音乐》

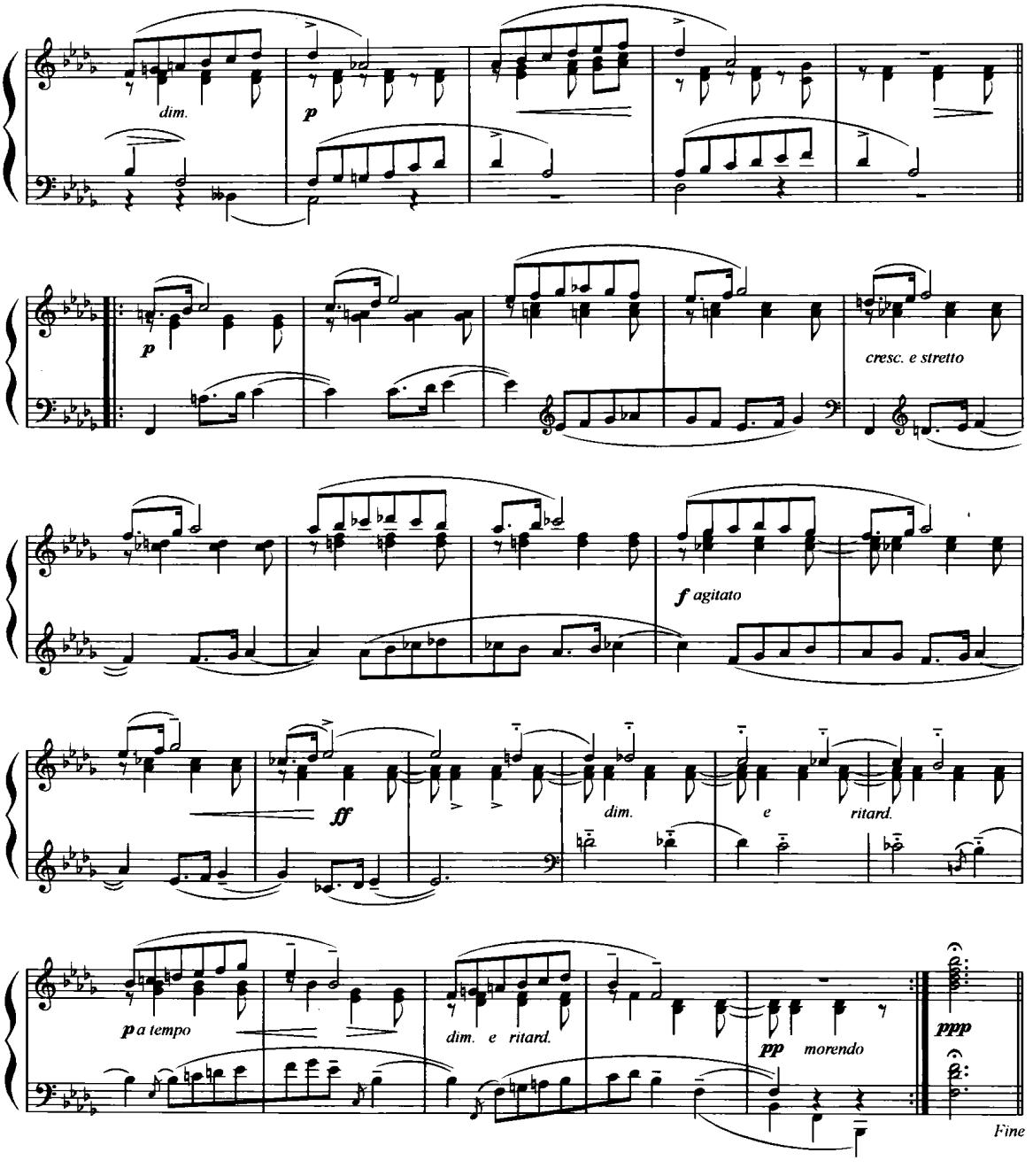


卡农的模仿声部是建立在主调和声声部基础上的，也就是说主调和声与复调的线条并存。注意其中一对对的模仿关系，间插的早晚有很大不同，有的模仿甚至只相距一拍。其间夹杂着的音程声部又填充了声部的丰满性，这种用法以音乐的表现为依据，集中发挥了和声式与复调式两种写法的长处和各自具有的表现力。尽管作品指明是模仿式复调的最高形式“卡农”，但下例由于其中的模仿声部与原声部相距很近，常常几乎听不到模仿的真实旋律，而留给人们的却是一股股的音流。两行模仿织体层的中层和低音声部夹杂着和声声部，既显示出主调与复调相结合的写法，又很好地衬托着其中的线形进行。

例 3－35

巴托克《小宇宙》中的《卡农》作品38之8





训练与思考：对位趣探

训练 1　以民歌为素材写作各种模仿式、对比式复调

训练目的　为中国民歌的旋律写作复调式的多声部练习，是为了熟悉和掌握学习者对于民族音乐语言基本风格的特征。中国民族音乐本身就以线形运动方式见长，横向线条的配

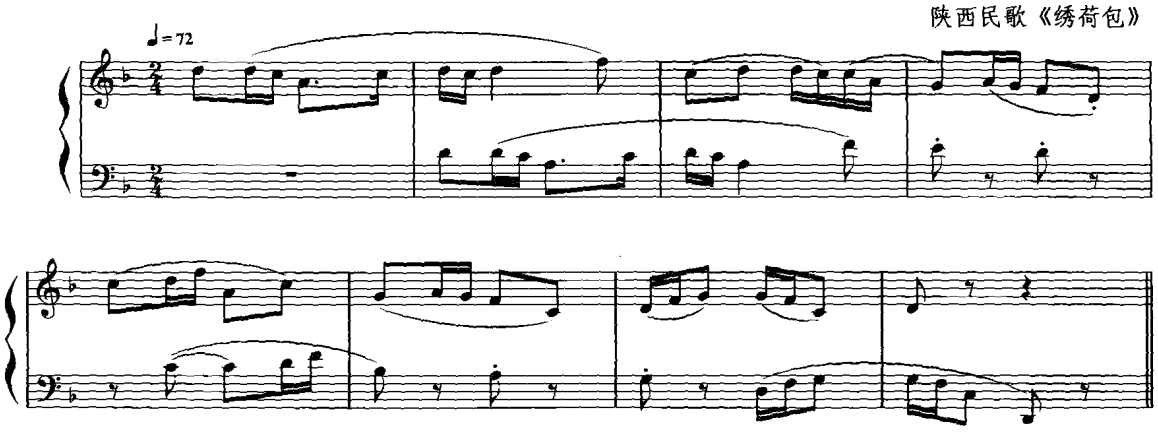
置是为了给纵向民族和声语言的风格把握做好准备。在配置两三个声部的线条时，应当作到纵横两方面均符合民族音乐的韵味和语言特征，最初的训练主要从感性上解决对于音乐风格的把握问题。

在最初训练中以五声性调式的自然音体系为主，无形中培养学习者对于民族音调音响上的感性认识。在做线形多声部练习时，两三个线条彼此之间要求音乐风格的统一，这样的训练如同我们在旋律写作所要求的那样，每一个旋律线都要有风格要求。在多声部的线形训练中，这样的风格要求被进一步地深化了。

示范 1　为同一首民歌所做的不同线形训练。模仿、对比式的线形运动各做一个，为了熟悉和掌握线形思维下的种种配置方式。

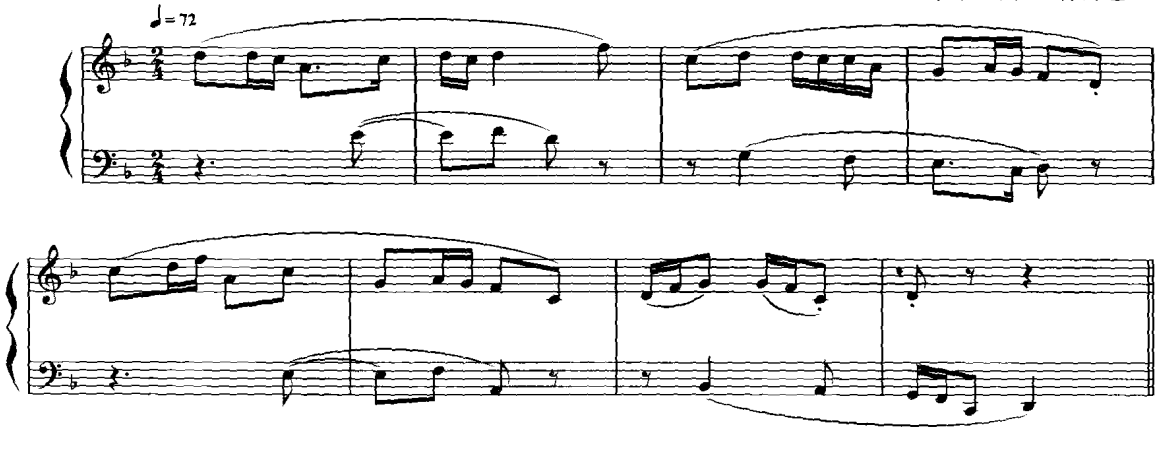
（1）模仿复调

陕西民歌《绣荷包》



（2）对比复调

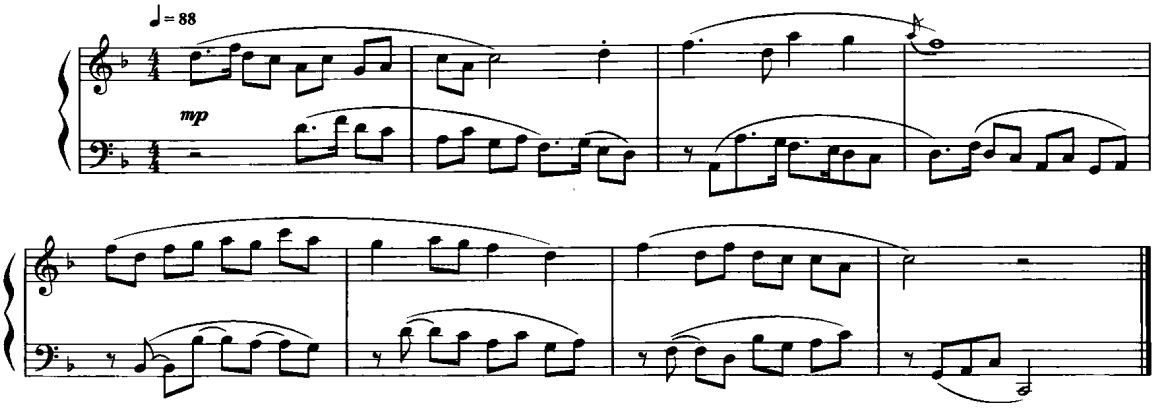
陕西民歌《绣荷包》



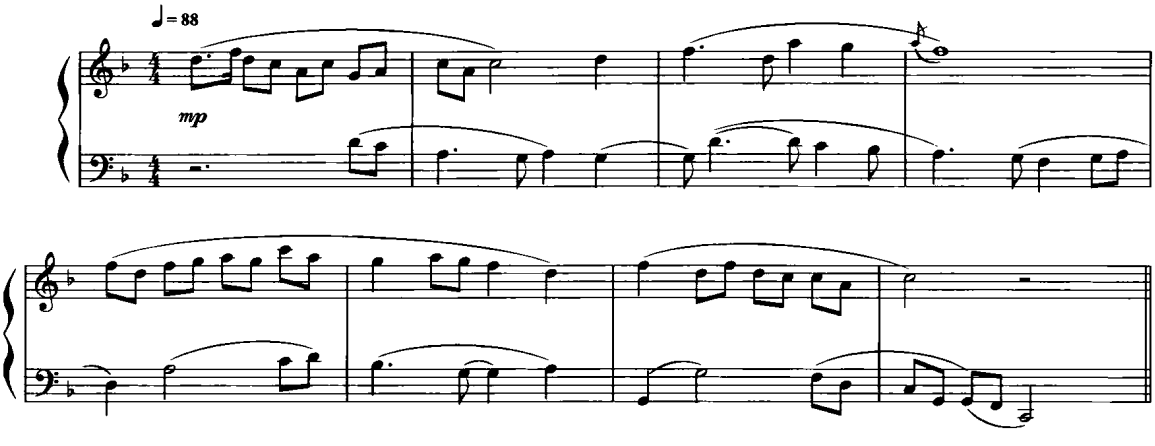
示范 2　根据一个民歌旋律，配置第二声部的复调线形旋律线。下面再举例说明：为《苏州小调》所做的两种线形配置。要求：两个声部横向的旋律风格、调式音阶应当是一致的，

纵向同时发声的音程关系以三、六度比较协和的音程为主，大二度、五、八度不要连续用；四度、小二度、三全音尽量避免，如果引用，需要随后就解决到较协和的音程上。

（1）为《苏州小调》所做的二声部模仿复调：

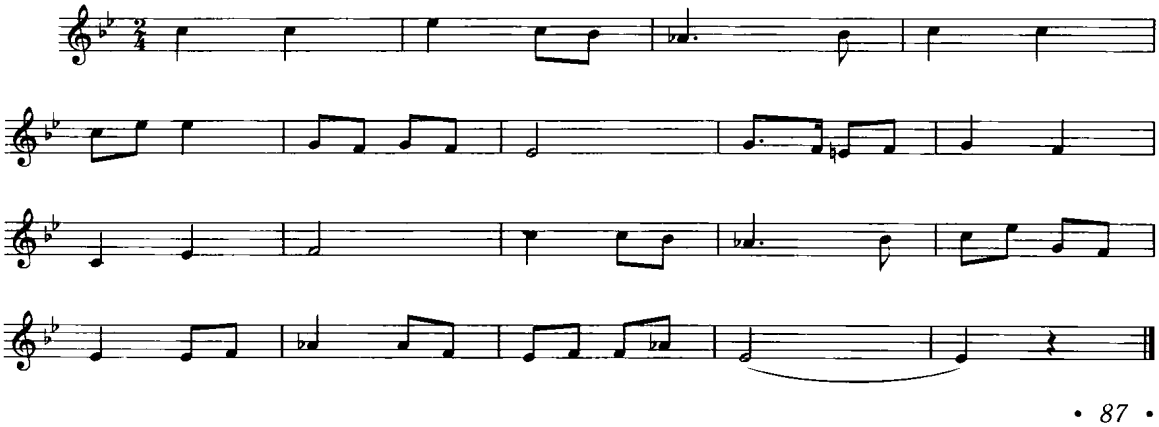


（2）为《苏州小调》所做的二声部对比复调：

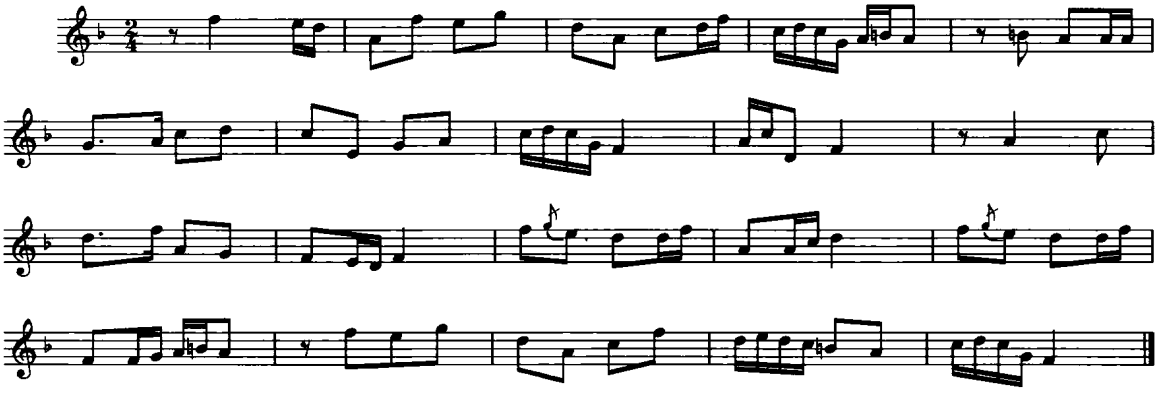


习　题　　以下是几个民歌的谱例，根据这些民歌旋律写作第二条模仿或对比式的复调线条（共 5 题）。

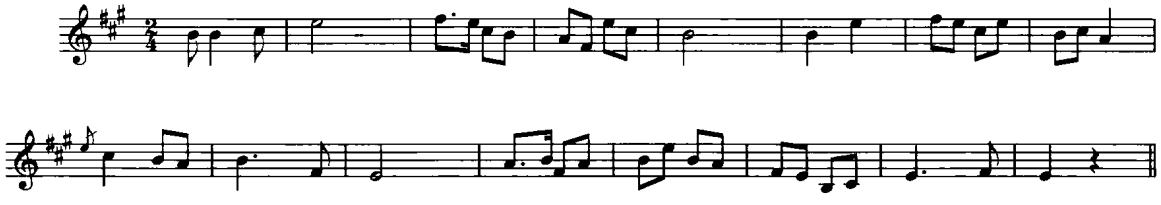
（1）山西醇县民歌《小过年》



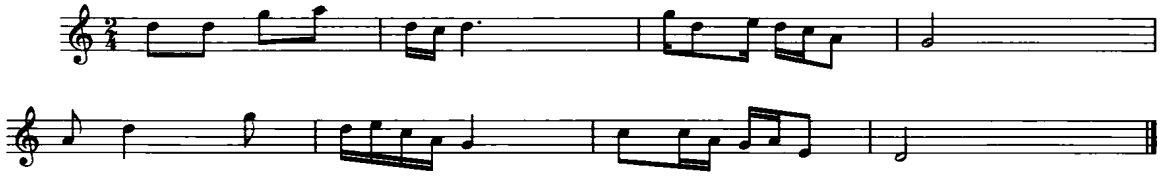
(2) 晋中民歌《绣花灯》



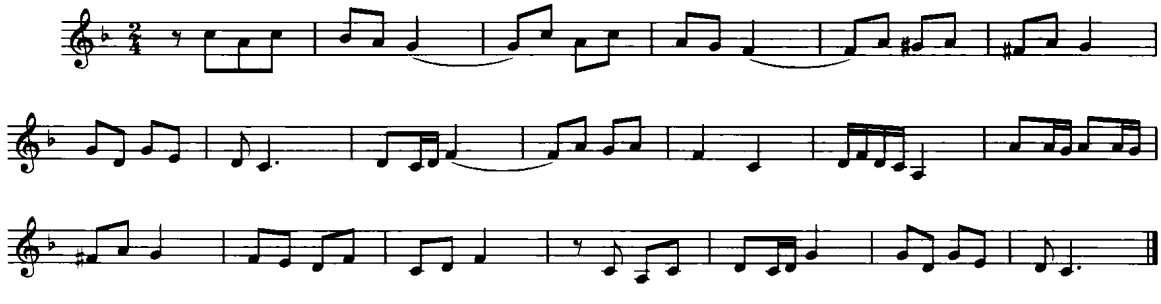
(3) 山西忻县民歌《姐妹踏青》



(4) 山西民歌《绣荷包》



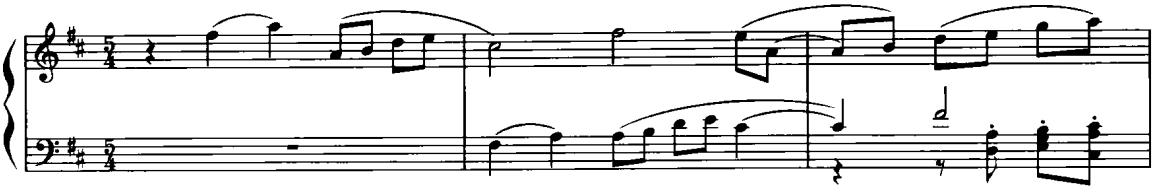
(5) 晋中民歌《看瓜园》



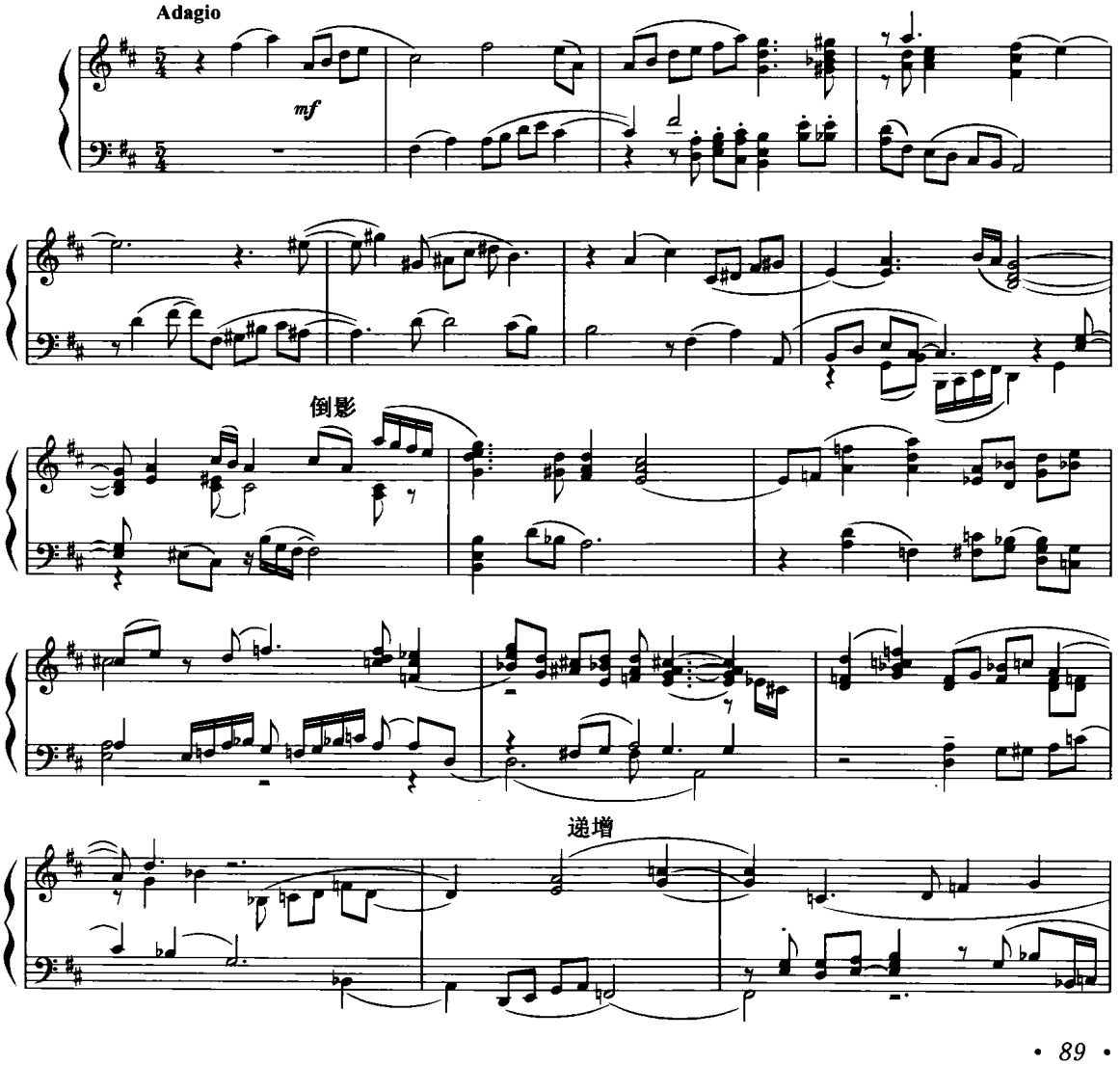
训练 2　模仿复调与主调结合的写法

训练目的　　在实际音乐创作中，单纯采用复调式写作方式毕竟是少数情况。在线形思维方式的指引下，音乐作品常常会采用主调与复调相结合的方式，博采众长，为音乐的表现力增色。这种训练在创作实践中是很有实用意义的，同时也锻炼学习者对于作曲技法理论的灵活掌握和实际运用的能力。

示　范　　原有主题的调性是D大调。前两个小节是以模仿方式写作，第三小节进行主调和声式的写法。



音乐的展开应当是以十分灵活的方式进行，既可以采用原来材料模仿引申，也可以在发展中派生出新的有关联的材料，并就此发展。如同下例所演示的，在线形写作中应当将严格模仿和不严格模仿处于同一种层面来认识和使用，一切以音乐表现方面的需要来决定音乐的技法形式；也可以将模仿的音型演变为衍展的手法，转向主调式的写法。还应该关注声部的层次、主调复调的自然交替、音乐运动的流畅、和声骨干的色彩等多方面因素。

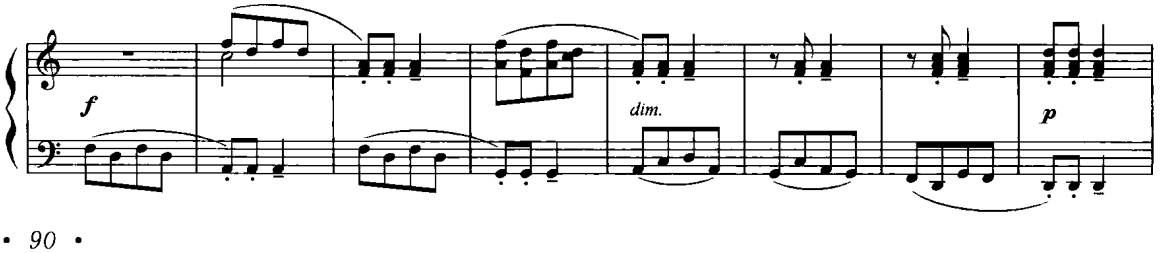


再现

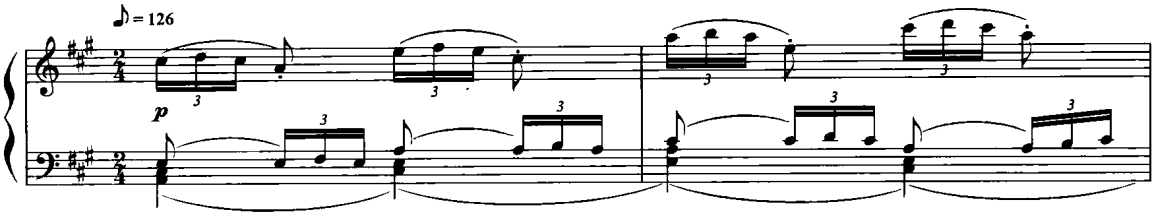
递增倒影

习　题　　根据下面的音乐主题，在一个完整的音乐结构中，续写出你自己的复调与主调结合形成的线形片段(共 4 题)。

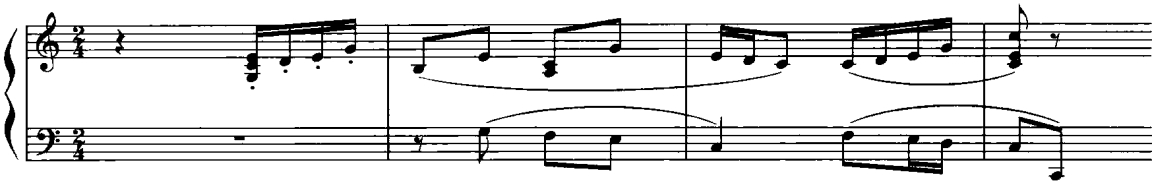
(1)



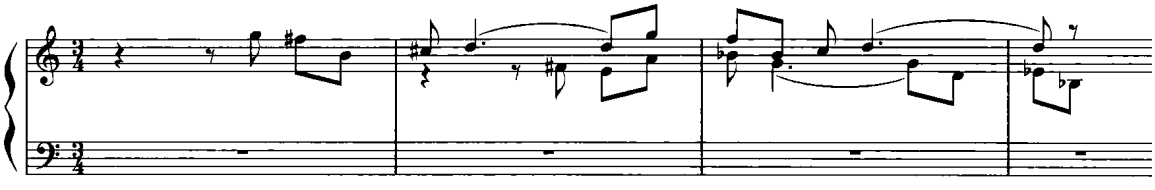
(2)



(3)



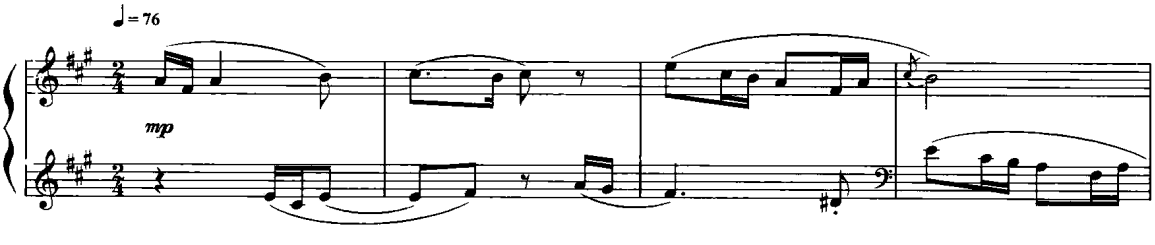
(4)



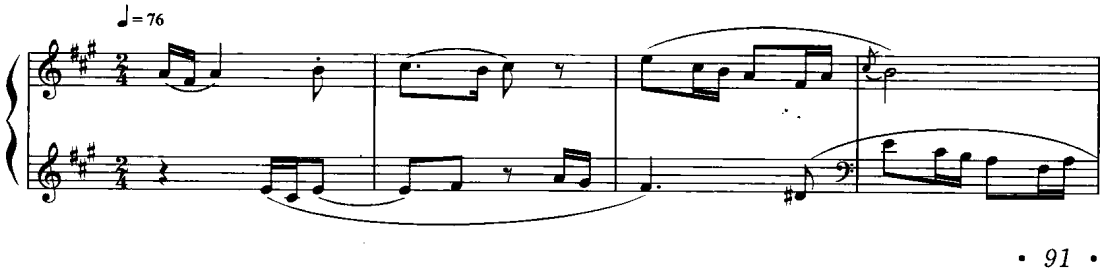
训练 3　续写二声部的复调音乐主题

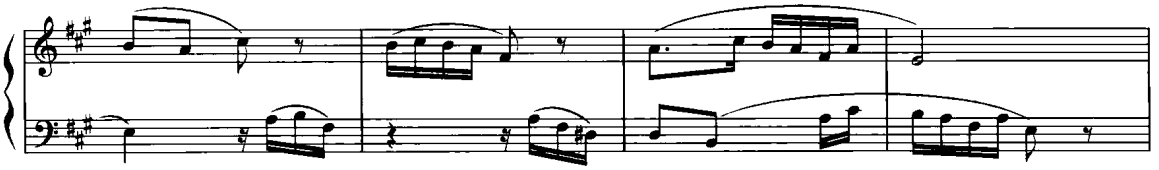
训练目的　　这两个声部的复调主题实际上已经为写作风格、线形思维方式定位了。这就要求学习者在续写时，一方面要特别注意两个线条音乐调式风格的一致性，另一方面还要注意纵向的音程度数，以及它们碰撞时是否会损害原有的音乐风格。在调式自然音写作的基础上，逐渐增添调式、调性意义下的色彩音、逐渐打破原有模仿或对比声部之间的“音程步伐”，使得多声部的音乐获得新的色彩。

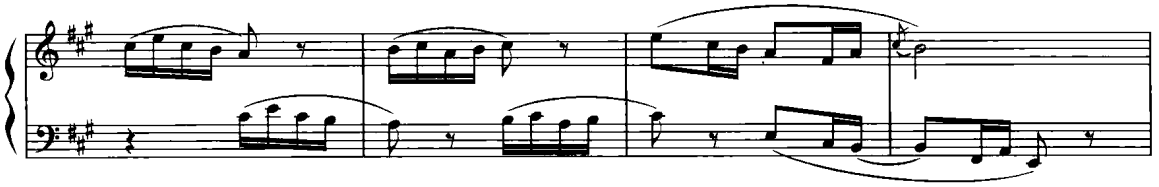
示范 1　《月儿弯弯照九州》模仿主题

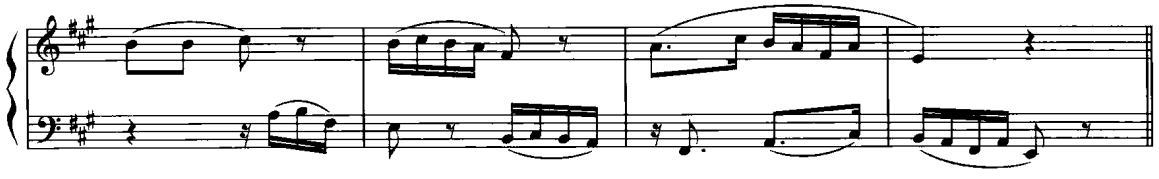


续写：

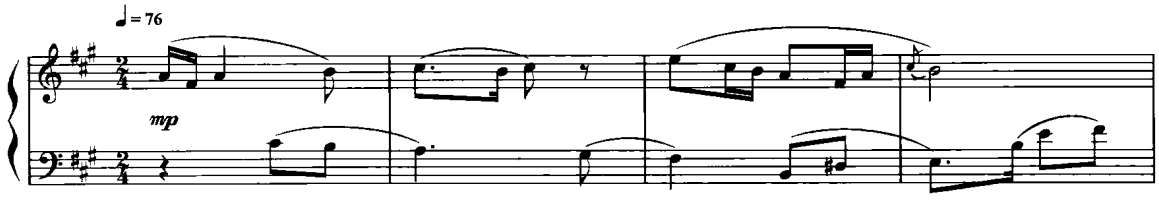




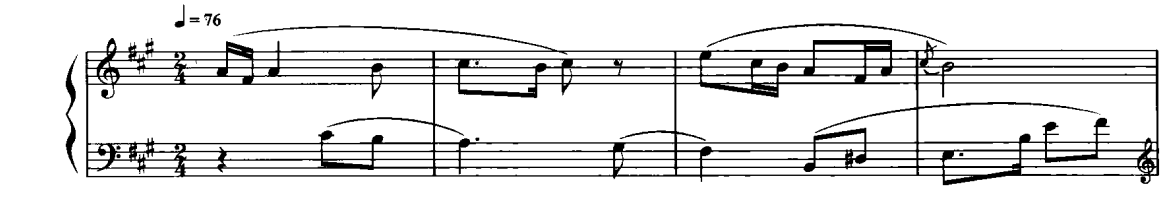


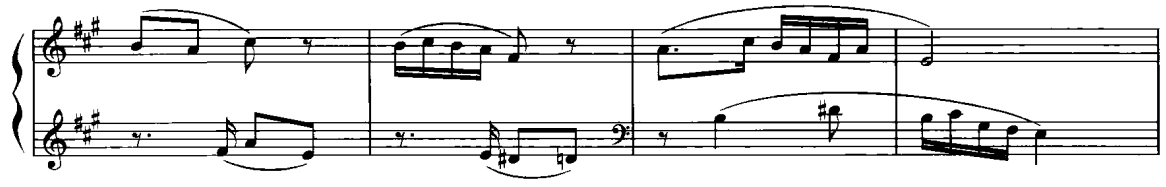


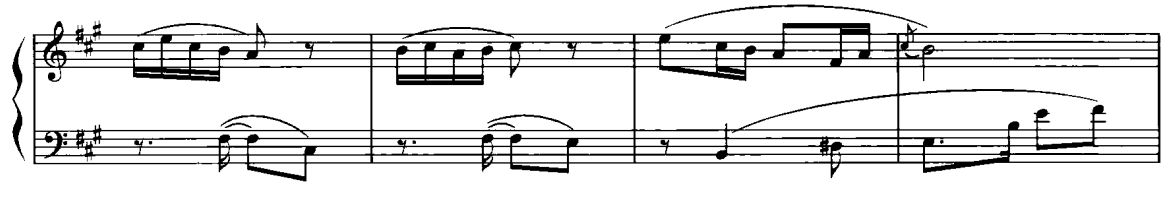
《月儿弯弯照九州》对比主题

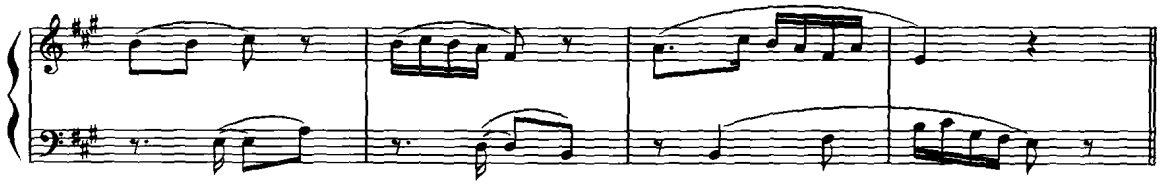


续写：



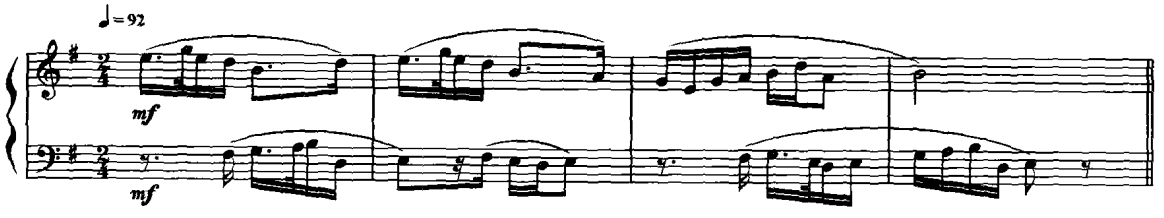




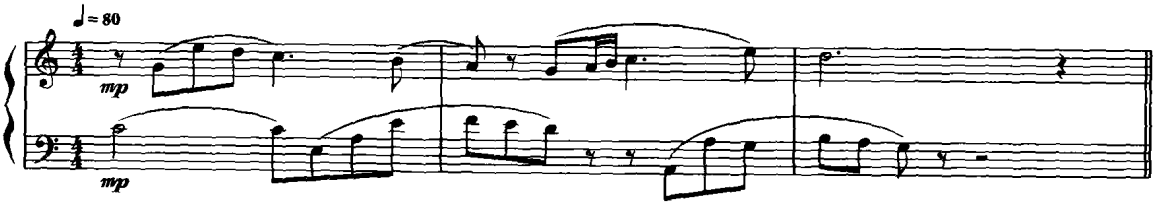


习　题　　基本要求是：选用模仿或对比式的复调写作方式，进一步明确所写的音乐在本章中属于何种复调形态归类。要求两声部的调式风格应当是一致的，并在一个完整的曲式结构中结束（共 6 条）。

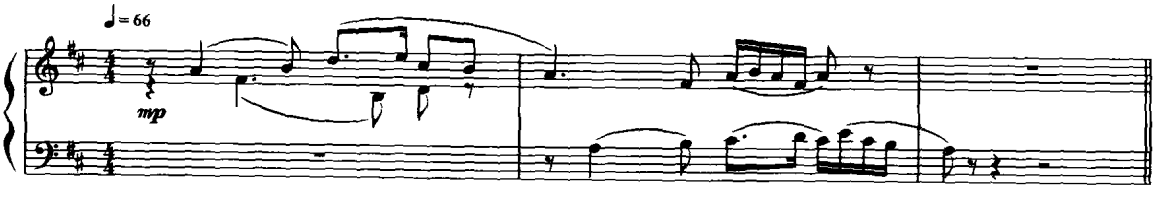
（1）



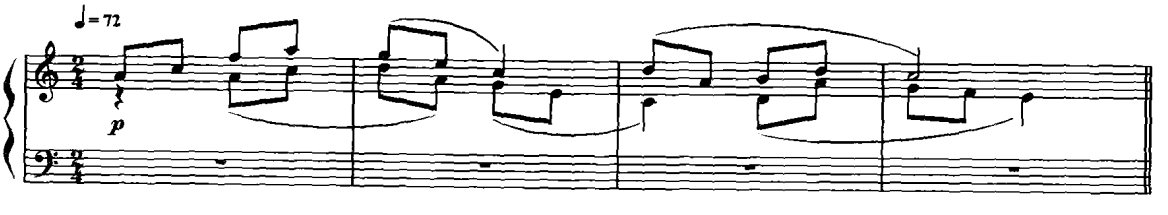
（2）



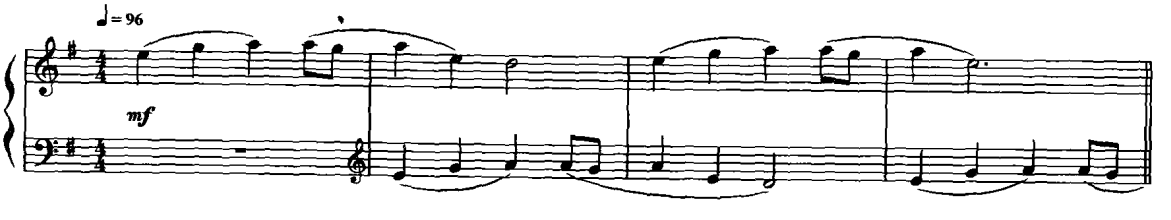
（3）



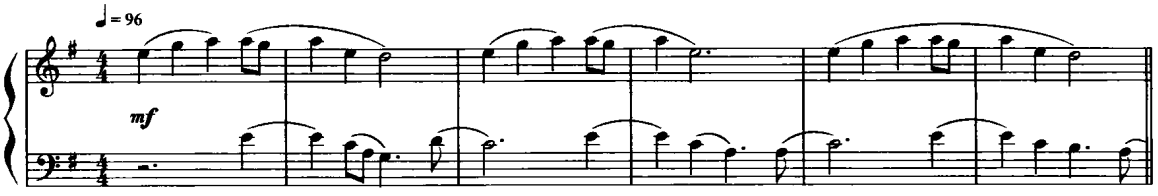
（4）



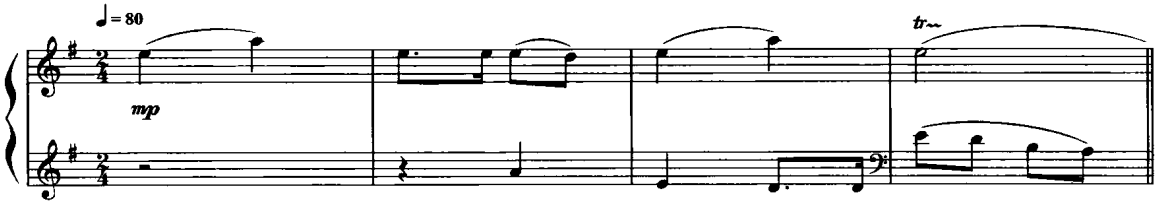
（5）a《康定情歌》的模仿主题



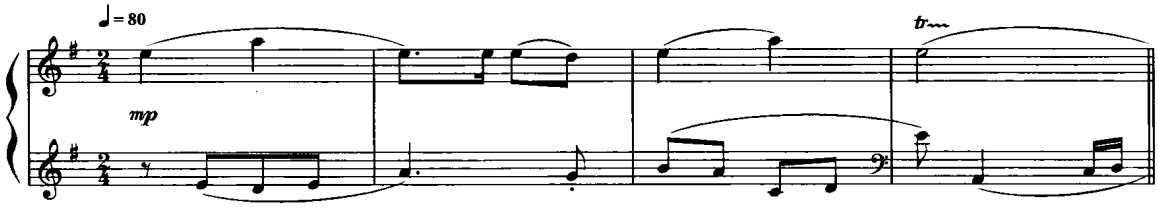
b《康定情歌》的对比主题



(6) a《蓝花花》的模仿主题



b《蓝花花》的对比主题

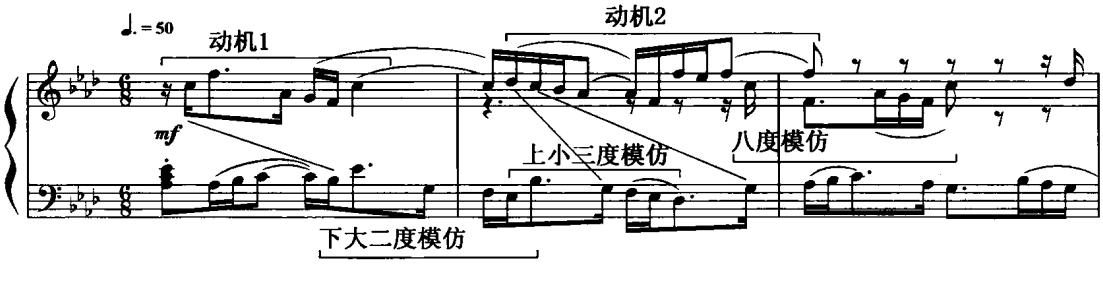


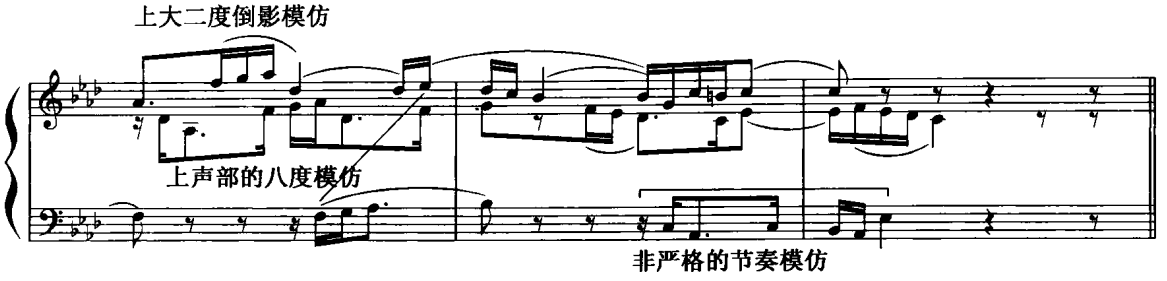
训练 4　根据指定的单旋律主题写作各类对位练习

训练目的　在已知一个单旋律并明确其调式调性的情况下，学习者要有意识地培养自己对于第二、第三线条的想象能力，这是一种很重要的内心感受能力，并且同和声式的内心听觉能力是有区别的。它是在对横向旋律线条衍展的同时，还需要考虑纵向的音程或和弦关系。复调手法可以是模仿或是对比式的，但不要求始终保持一种作法。此训练具有很强的实践意义。

要求以第一旋律线的音程、节奏特征为依据，继续完成第二条旋律线到一个完整的音乐结构，可以是模仿关系或者是对比关系。续写的规模至少要完成一个乐段的曲式规模(共 6 题)。

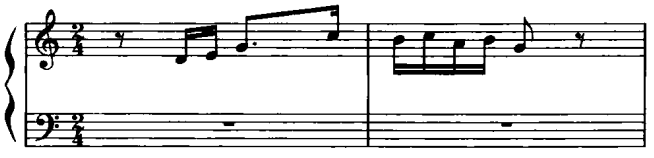
示　范　注意观察：上方声部两个主要动机型在音程、节奏方面的双重特征，动机及其变形在各个不同声部之间线形运动及其各种移位的、倒影的模仿关系，以及在纵向所形成的主要和声关系。



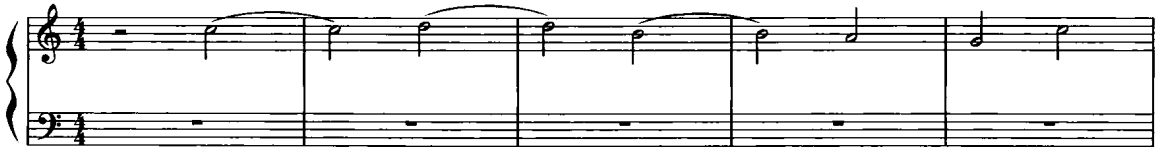


习　题

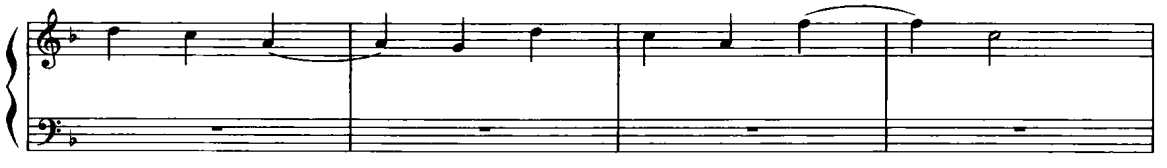
(1)



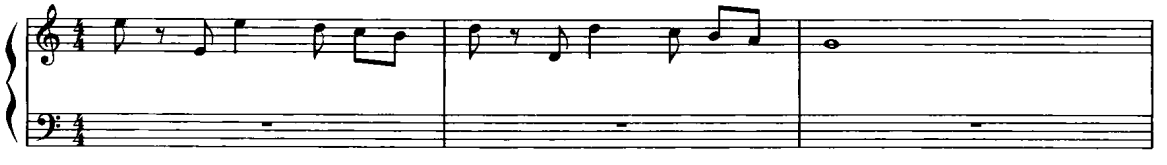
(2)



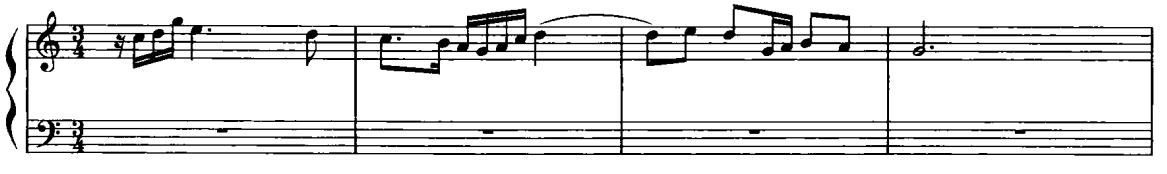
(3)



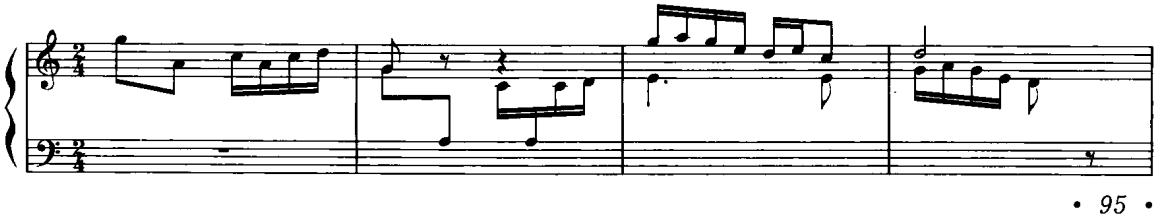
(4)



(5)



(6) 根据已有两个声部的模仿关系再添加第三个声部，可以是和声声部、对比复调声部，等等。



第四章　品味和声——半音化设计

学习作曲的基本技能，其入手点一个是单旋律写作，另一个就是多声部写作，而多声部则意味着纵、横两个范畴的音响：纵指三个音高以上同时发响，叫做“和声”；横的范畴称为“线条”，从单一线条的旋律写作到两个及两个以上线条的互相结合，叫做“复调”（由于在多线条的运动中一定存在着纵向的碰撞，这些在横向进行中的纵向的碰撞点又称为“对位”）。这里，我们不准备进行通常意义上的和声教学，而是假定学习者已经具备了初级以上的和声水平，在此基础上才能评述和声功能、了解半音化和声的应用。

在传统和声教学的基础上，每一个从事音乐创作的人都会面临如何应对多声部写作的不同面貌，而建立自己的和声品味，就要加强“应用和声”的训练。这里我们之所以称其为“品味和声”，就是说，我们不仅要将传统和声的习题做好、写出好的和声连接进行，而且要在实践中有意识地加强和培养自己“心、口、手”的一致，将感悟到的多声部音响，落实到笔头上，而不是写出一些连自己都不理解的音响。要做到这些非一日之功，要从感性到理性有一种清醒的认识。在这里，我们假定学习者都已经学习过传统和声，并且在键盘乐器上能够表达自己的和声追求，对于基础和声已经有了一定的了解，因此这里不再重复基础和声的细节，而是介绍它的“升级”形式—— 首先从和声语汇上认识和声的种种组织形态。

在作曲实践中，首先要遵循传统和声功能的运动规律、继而还要积极地探索民族和声的应用以及现代感的实践价值。色彩性、半音化和声的应用主要涉及到以下几项原则：

① 构成和弦的性质明确、原位与转位和弦灵活交替。

② 和弦纵向叠置方式的多样形态。

③ 和弦外音的灵活运用。

④ 低音横向线条的流畅性和规律性。

⑤ 声部连接的横向流畅与反向运动。

⑥ 离调转调换调等手法的运用构成了和声色彩新颖、多样化的音响基础。

⑦ 和声节奏。

这七类半音化和声写作的原则，也将作为本书“训练”学习者的主要方面，他们完全是传统和声原则上的有机延伸，在训练的同时增强了和声实践性的操作能力。下面我们分类陈述其基本原则，同时举实例说明。

复杂的和弦结构，是音乐表现功能的要求。自进入浪漫派以来，由于对音乐表现功能的一再强调，不协和和弦的使用范围比古典主义时期大得多。古典主义时期，不协和的和弦使用主要是为加强音乐的动力性；而浪漫主义时期，不协和和弦的使用则主要是为加强音乐的表现功能，戏剧性的冲突、沉重的悲痛、紧张的情绪、狂热的向往等等，都需要高紧张度的和弦给予表现。

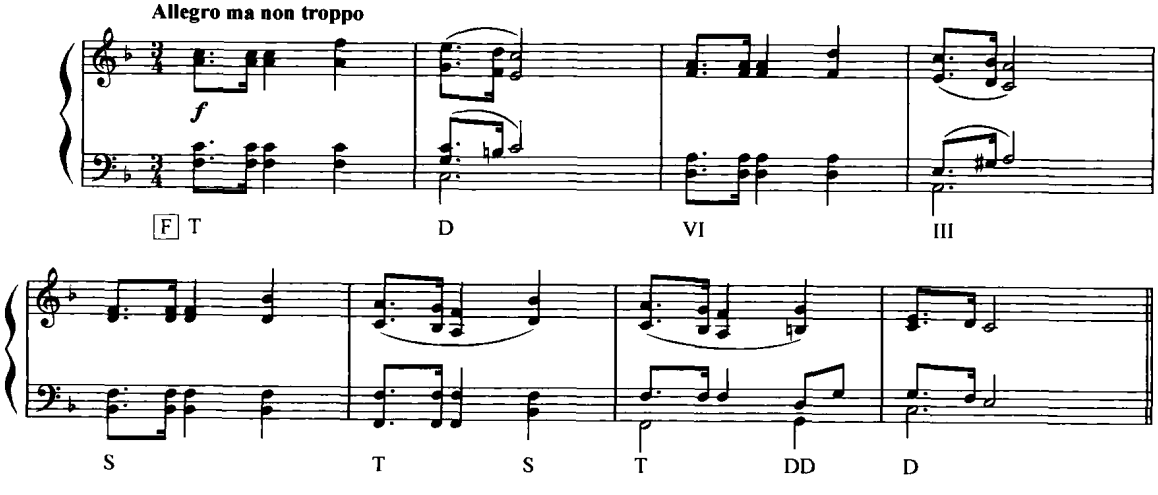
音乐是时间艺术，多声部音乐的发展在相当大的程度上依赖于“协和”和“不协和”之间 的对比。亨德米特这样说：完全用三和弦构成的意大利合唱音乐，“那种不间断的甜蜜感觉，即使对一个性情最温和的听者，也是易于感到厌倦的。”辟斯顿则讲：“不协和音的主要特色是它的运动感觉。”在以三和弦为主要材料的古典主义音乐创作中，一个 D_7 和弦的使用即可产生与大量三和弦之间的紧张度上产生较大的差别，从而具有解决至稳定的主三和弦的“动能”。但由于和弦材料的普遍复杂化，使基本紧张度水准提高。属七和弦开始被认为是“不协和和弦中的协和和弦”，其原有的不协和性大幅度减色，导致“动能”明显削弱。在这种情况下，如果不探求更高等级的“不协和”，音乐则失去了继续发展的动力。近现代的音乐创作，不协和和弦必须向协和和弦解决的法则其实已不再适用，但用不协和和弦给音乐展开以动力这一原则却并未丧失。这表现在通常把较高等级的不协和和弦“解决”至较“温和”的不协和和弦。其实，这后一个和弦相对前者而言，则应称其为“协和”的了。

第一节　和弦的叠置方式及原位与转位的交替

1. 典型的和弦叠置方式

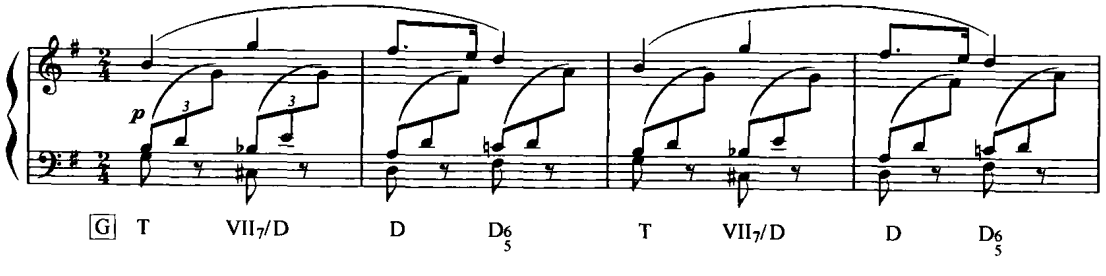
在 F 大调原位三和弦基础上写作的音乐片段：

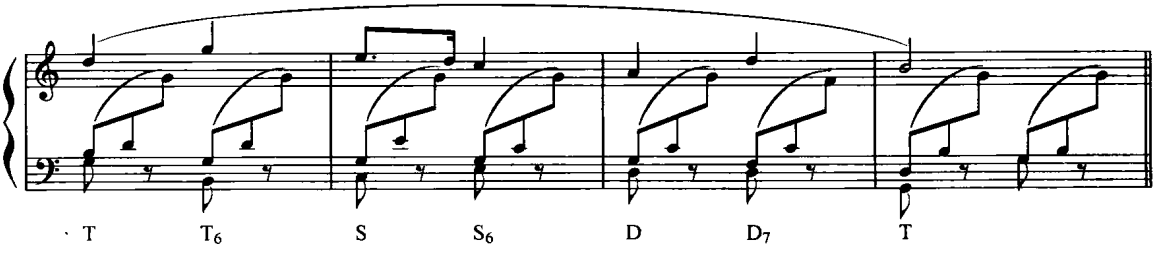
例 4－1



在 G 大调的各个音级的原位三和弦及其转位和弦上写作的音乐片段：

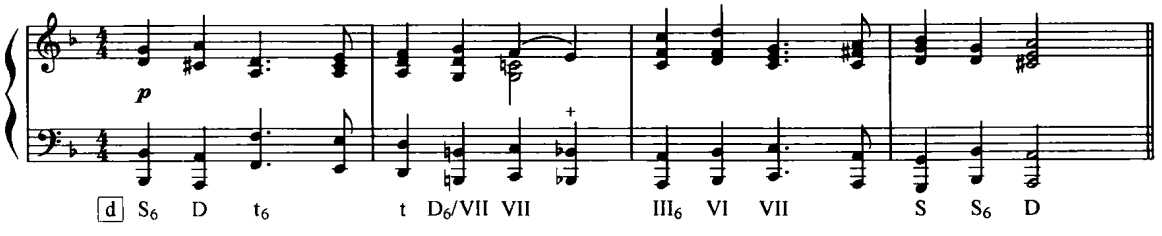
例 4－2





在 d 小调各个音级的原位三和弦及其转位和弦上写作的音乐片段：

例 4－3



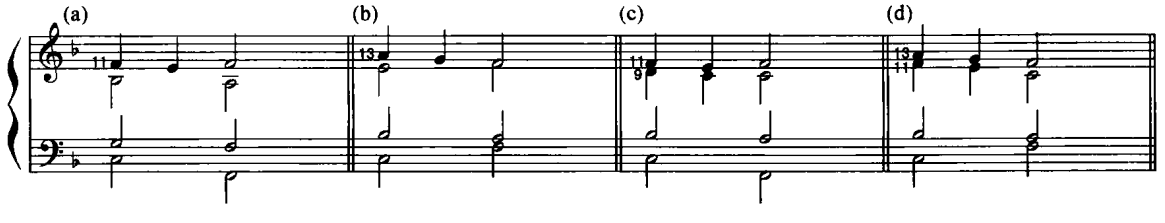
2. 其他和弦的叠置方式

除了传统和弦的三度叠置方式外，还常常采用二度、四五度和弦的叠置方式。

按照声部连接的规则，三度叠置的高叠位和弦（九、十一、十三和弦）在以下方式中可获得合理的连接结果。

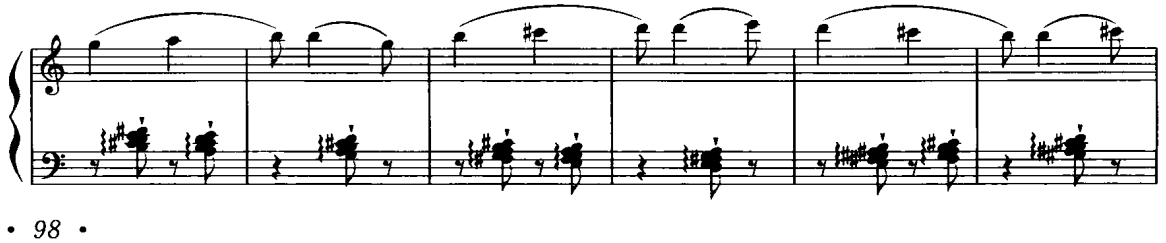
高叠位和弦的连接：

例 4－4



巴托克三首民歌主题《回旋曲》之三是一个二度叠置和弦使用的示例，带有密集“音块”效果的和弦，同上方以单音模式构成的旋律线形成了鲜明的音响对比。这里“音块”和弦的效果更为突出。

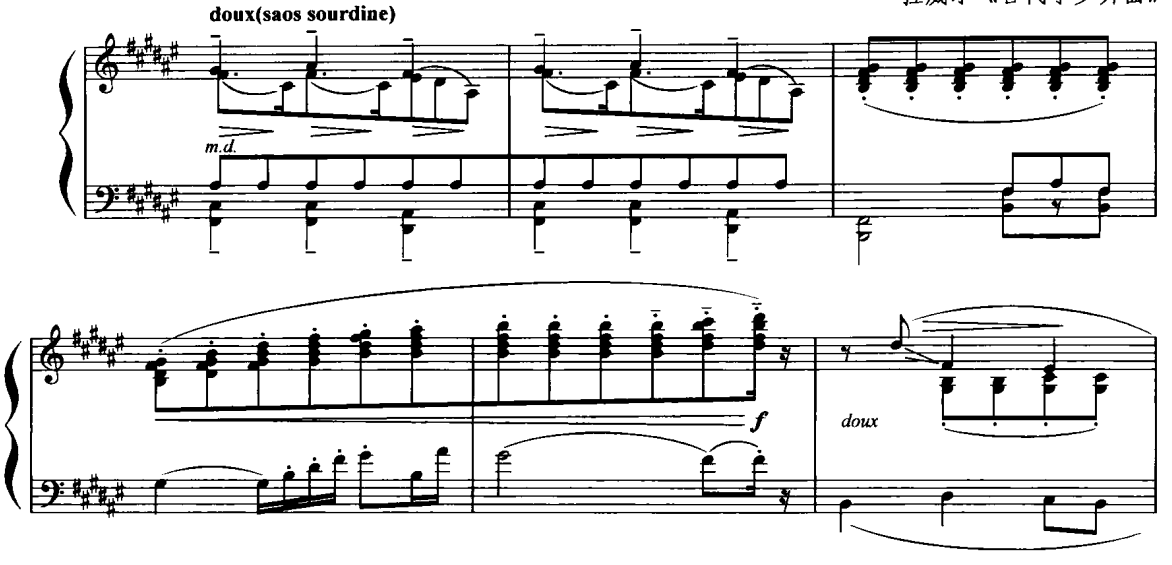
例 4－5



五度叠置的和弦：

例 4 - 6

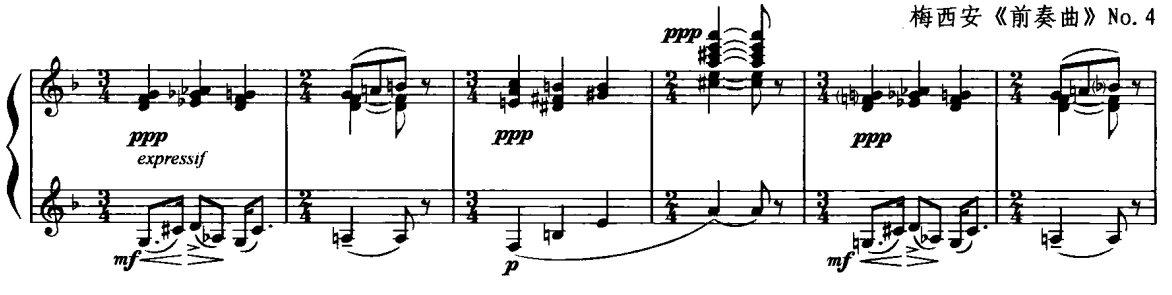
拉威尔《古代小步舞曲》



三度和二度结合的和弦叠置方式：

例 4 - 7

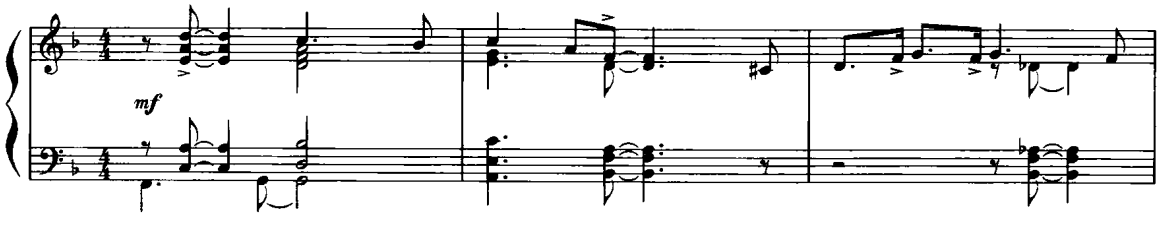
梅西安《前奏曲》No. 4



而所谓“高叠位”和弦是指纵向叠置五个音的九和弦、六个音的十一和弦、七个音的十三和弦等。下面两个谱例所采用的原型和弦是以三度的叠置方式：连续七和弦、九和弦、十一和弦等高叠位和弦连接方式的典型例证：

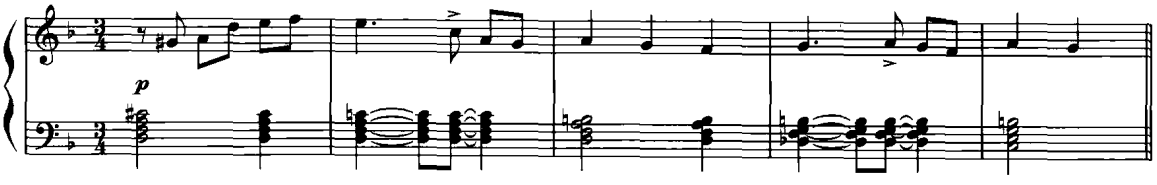
连续高叠位和弦的连接：

例 4 - 8



连续高叠位和弦的连接之二：

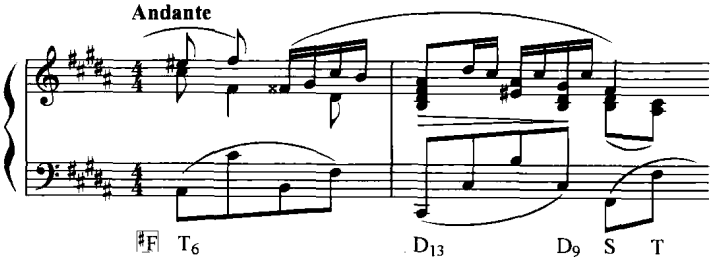
例 4－9



下面是两个在实际作品中的高叠位和弦的应用：

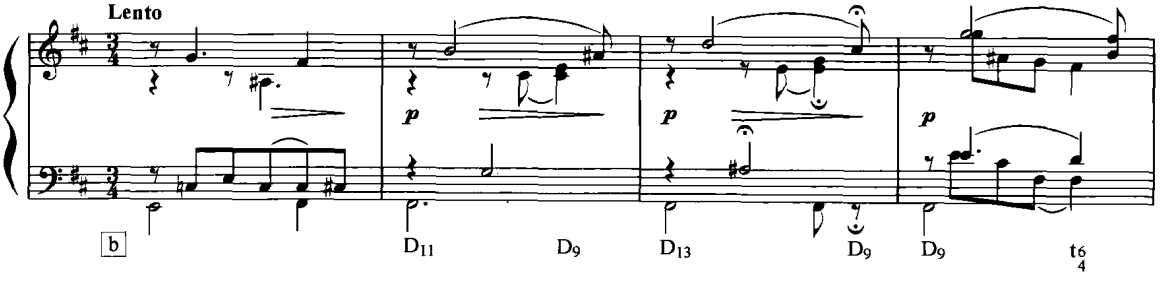
例 4－10

肖　邦《夜曲》作品62之1



例 4－11

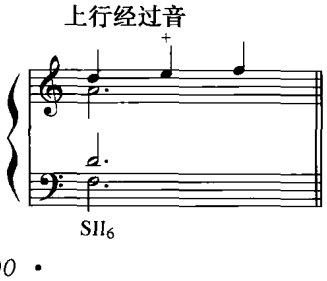
杜帕克《小品》



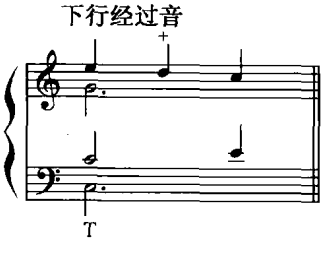
第二节　和弦外音

各种《和声学》教科书告诉我们，和弦外音的形态主要有六种，就其发生的强拍或弱拍位置而分为三个弱拍外音：经过音、辅助音和先现音（以下和声的功能均以 C 大调为例）

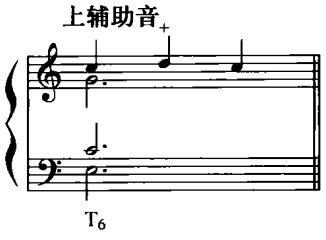
例 4－12－1



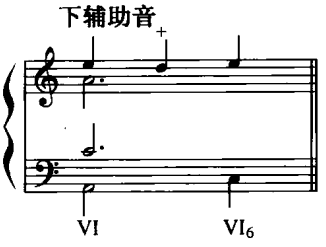
例 4－12－2



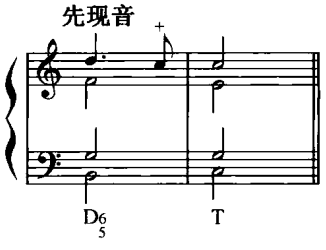
例 4－12－3



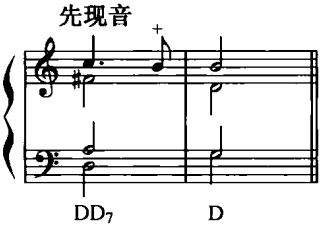
例 4－12－4



例 4－12－5

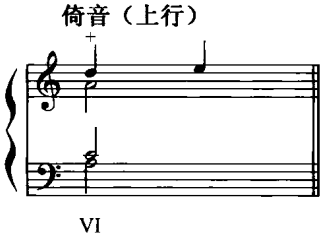


例 4－12－6

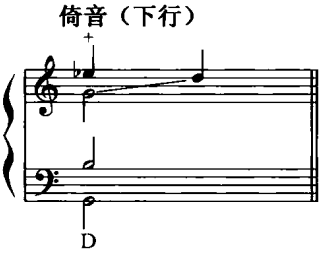


3 个强拍外音(倚音、延留音和持续音)

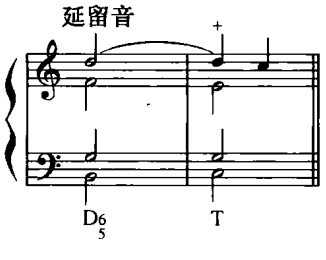
例 4－12－7



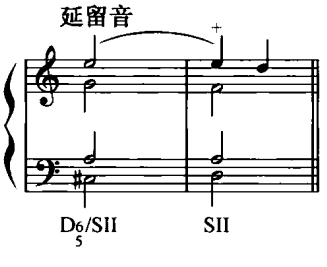
例 4－12－8



例 4－12－9

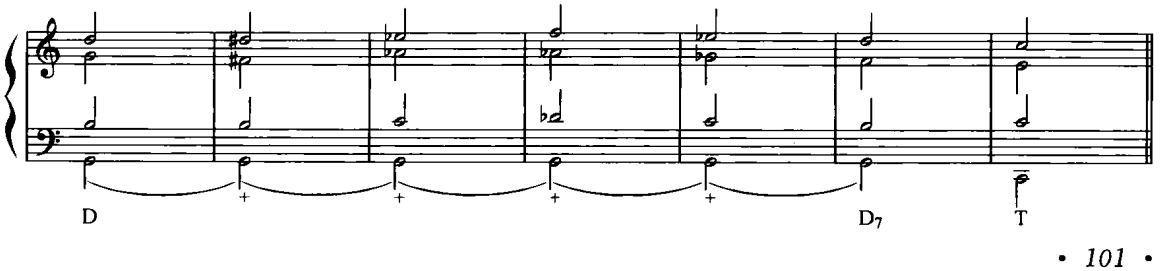


例 4－12－10



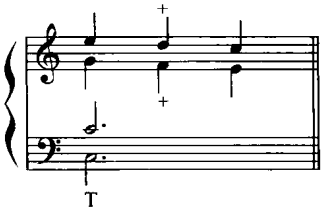
(属)持续音

例 4－12－11

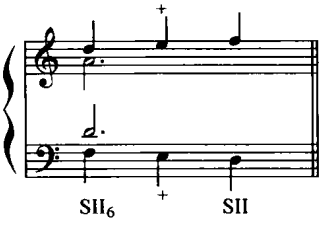


和弦外音不仅发生在上、下两端声部，还可以应用在任何声部；在掌握了和弦外音的基本原则之后，学习者还可以进行延伸式的“举一反三”，应用种种和弦外音的变形形态丰富和弦音响。例如，双重经过音：

例 4－12－12

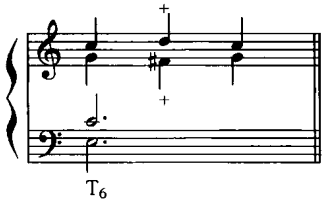


例 4－12－13

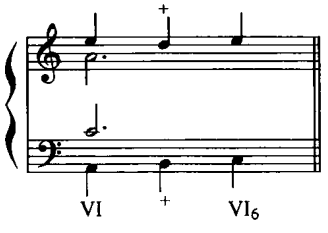


例 4－12－14

双重辅助音

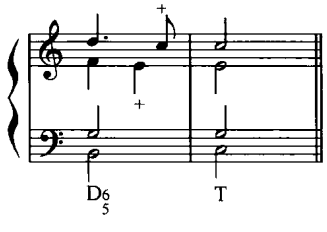


例 4－12－15



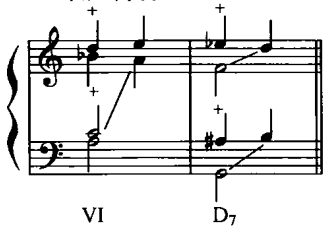
例 4－12－16

双重先现音



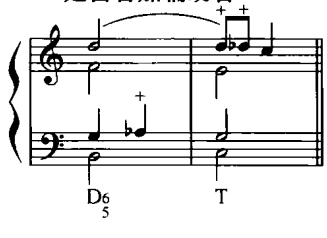
例 4－12－17

双重倚音



例 4－12－18

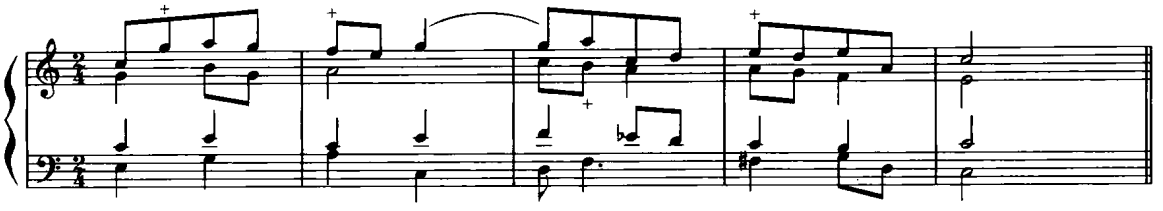
延留音加辅助音



我们以下面两个音乐片段为例，同一段旋律，由于和弦外音的不同，影响了选择和弦、配置和声进行的不同功能。具体作法是选择相反的外音位置，第一题所选的和弦外音在第二题中就成为和弦音。如果一题两作、或一题三作，就可以得到不同的和声配置结果，从而就达到了在同一旋律线的背景下，因选择不同品味的和弦而引发不同多声部音响效果的目的。

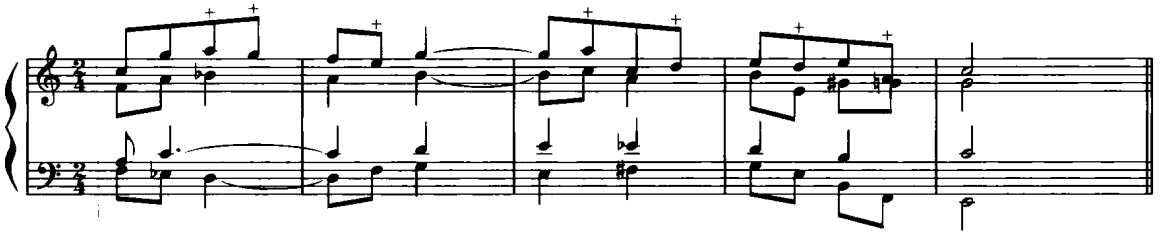
第一种外音选择所配置的和声：

例 4 - 13



第二种外音选择所配置的和声：

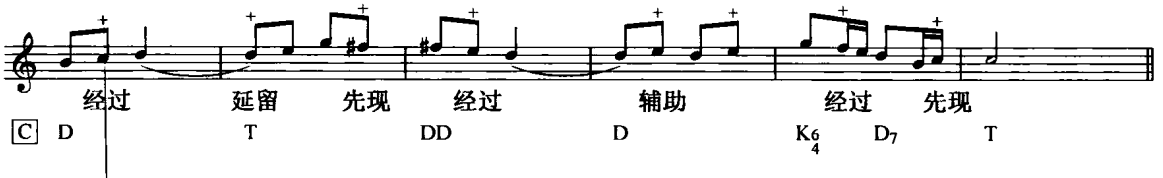
例 4 - 14



实际上，当我们看到一段旋律线时，就应当对其所蕴含的和声功能及音响有所感觉。同样一段旋律线条，可以由于和弦外音的不同设置而产生不同的和声效果。例如下例，一段相同的旋律，在 C 大调上设计为两次不同的外音位置，由此导致选择出不同的和弦进行；同时，所选择的和弦也决定了外音的地位：

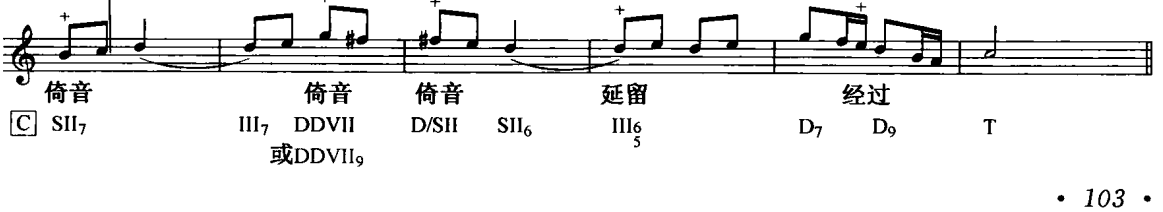
a、其中第四小节的延留音并未采用外音，而是当做和弦音使用，基本采用的都是弱拍下的和弦外音。

例 4 - 15 - 1



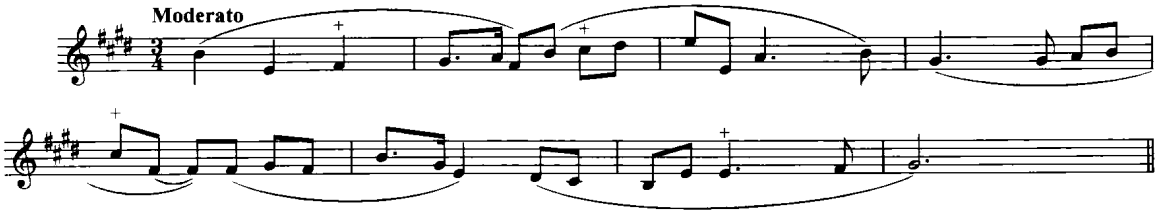
b、采用了几处强拍下的和弦外音。其中第二小节没有采用延留音，第二拍的 G 音是相对强音，因此视为“倚音”，或者也可以把 G 音看做 DDVII$_9$ 的九音。两次和弦外音的设置不同，因此和弦的选择也就不同。

例 4 - 15 - 2



以下是一段旋律线中的和弦外音的划分，想一想，在此基础上还可以有几种不同的和弦外音选择的方式：

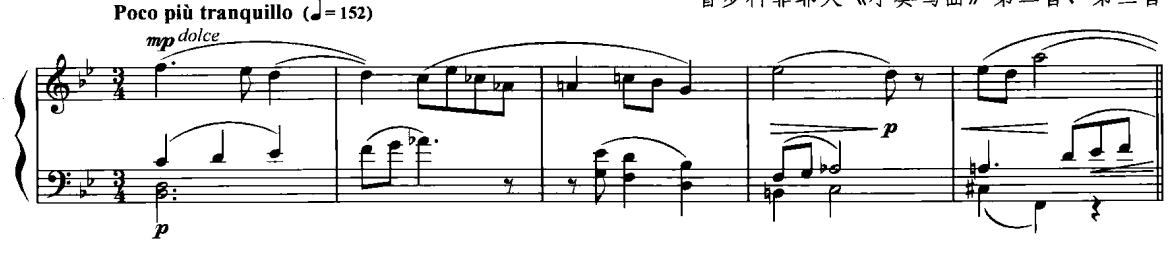
例 4－16



在下段♭B 大调音乐中，首尾和弦分别为主、属功能。局部的离调处理加上和弦外音的灵活使用，造成了音乐进行中的多声部色彩。

例 4－17

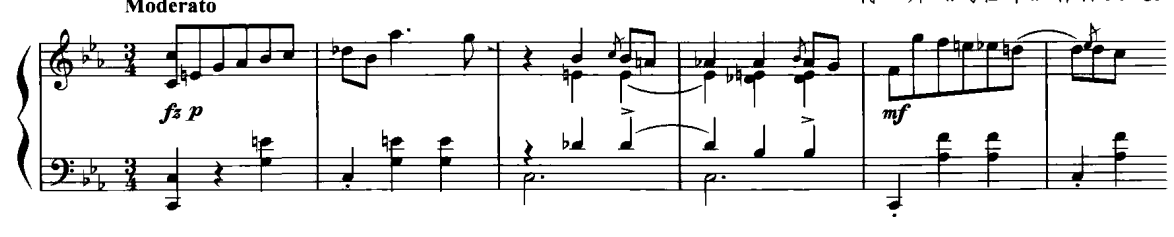
普罗科菲耶夫《小奏鸣曲》第二首、第三首



C 持续音作为外音，在低音声部的不同音区“固执地”出现，上层声部却采用和弦外音、其他和声功能等多种色彩性和声的进行。

例 4－18

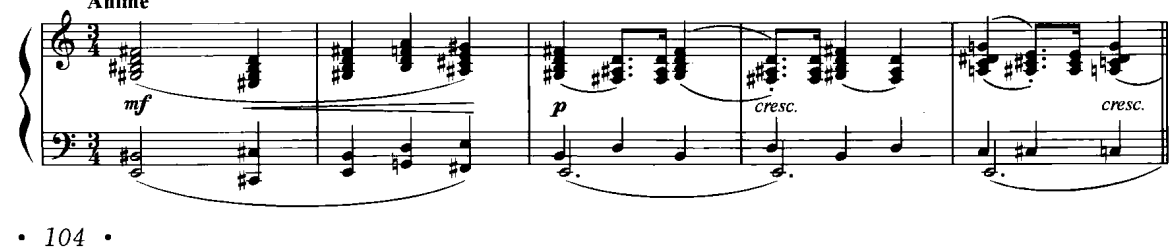
肖　邦《玛祖卡》作品56之3



下例可以清楚地看到，低音 E 持续音与上方种种以平行运动为主体的变化和弦之间的关系。

例 4－19

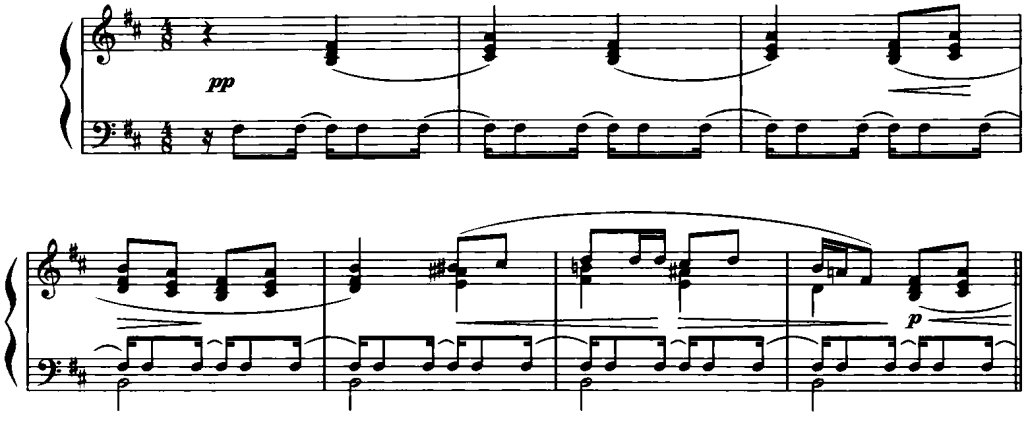
德彪西《佩里亚斯与梅里桑德》第四幕第四场



注意下例从♯F 持续音发展到♯F 和 B 双重持续音。

例 4－20

格里埃尔《钢琴小品》作品43之5

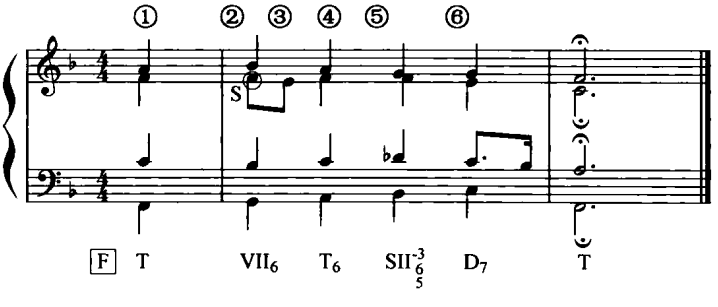


第三节　低音线条

在多声部音乐的音响中，聆听者接收的最为直接的是高低两端声部，由于它们可以获得更大的展开空间而具备伸缩自如的写作条件。在早期以自然音范畴配置和声的时代，低音线条的重要作用就已经被凸现。下例中的和声功能的配置就是在这种上行音阶式的进行当中实现的。

例 4－21

巴赫的合唱《Christus》

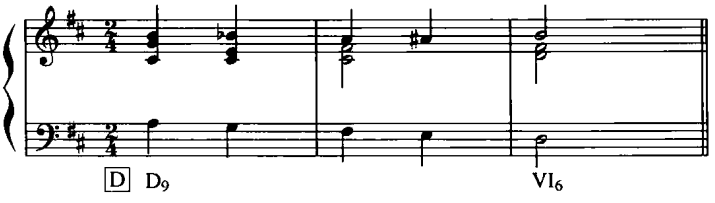


在许多谱例中我们都可以发现，半音化和声的灵感大多产生于低音线条进行步伐的规律运动中。

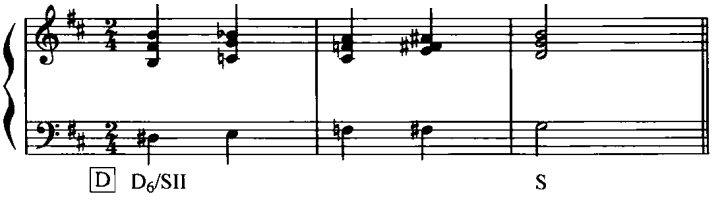
下面四个实例是在同样的旋律中配置不同的半音化和声。它以低音线条大二度或小二度的上行或下行的低音线条设计，引导出了非常规的和声选择，说明了在和声半音化的运动中，低音线条的重要作用。在一连串的和声进行中，我们只是在首尾标明了和声的功能级别，而在其进行的中间只是以和声连接的合理、顺畅性为原则，声部连接成为重要的构成原则。和声进行可能包括各类和声的多种转位形式，而不必追究和弦叫做什么名称。不同低音线条的起始设计，可以引发出多种不同的和声选择性，产生出种种不同的和声连接色彩。

同样的旋律线，由于各种低音线条的走向不同，而引起不同的和声配置方案。下面一、二两例，头尾两个标明和弦功能，中间几个和弦仅是靠低音线条以及声部连接而形成其进行的合理性。

例 4－22－1

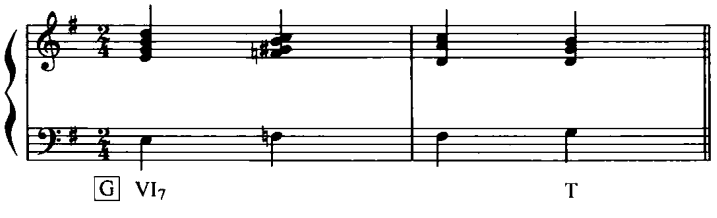


例 4－22－2

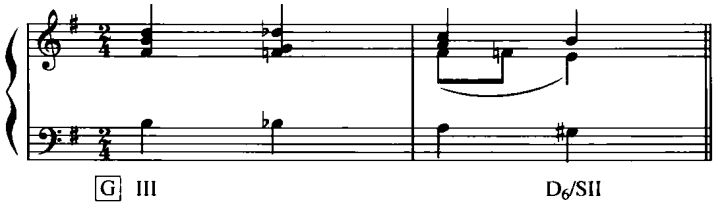


再比较下列两个相同旋律、不同和声配置的做法。在这里，旋律的风格也是半音化的，两端声部进行反向或同向进行。

例 4－23－1

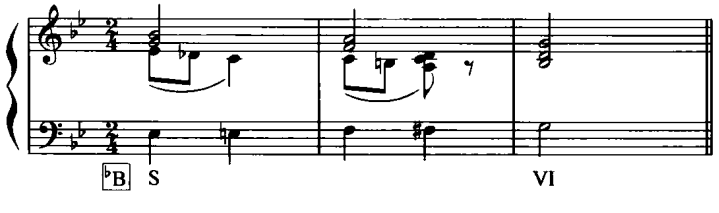


例 4－23－2

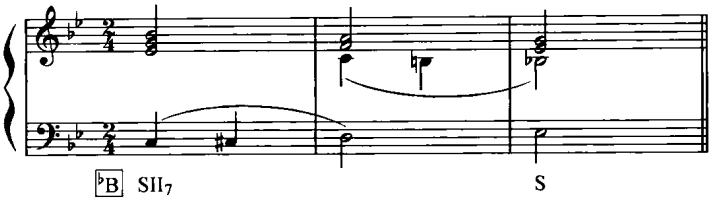


当我们遇到长时值的旋律时，也可以在其中加入短时值的半音变化音，用以丰富声部间的交替和呼应。

例 4－24－1

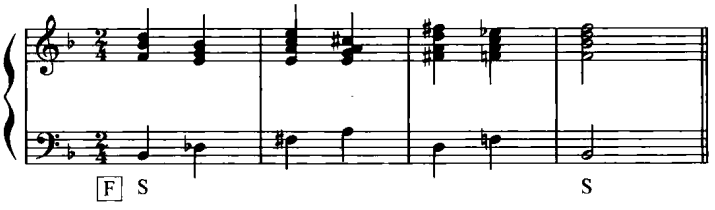


例 4－24－2



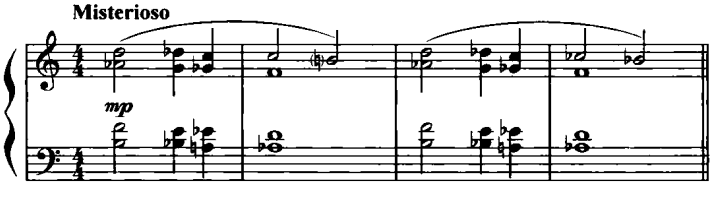
有时，半音化的和声音响还可以由三度低音线条构成，由此可以看出，“有规律”的低音线条设计，对于产生半音化音响效果具有重要作用。

例 4－25



下例在低音线条半音化的进行当中，纵向和弦是以四五度交替的叠置方式进行的，体现出纵横两方面安排的规律性。

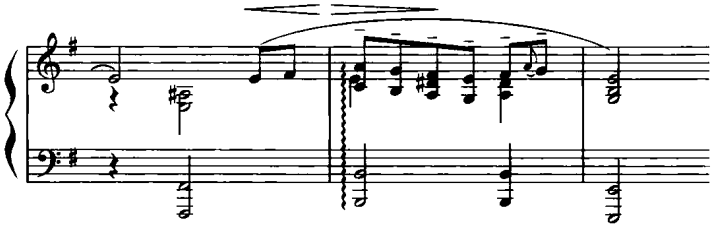
例 4－26



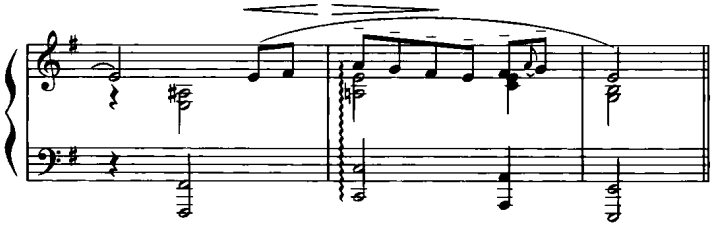
根据以上所讲，低音线条决定和声进行的情况，学习者要进行大量类似的写作练习。例如，为一个简单的旋律配写三至四种不同的半音化和声，其中需要制订种种低音线条的半音化和声的设计方案。

为一个旋律片段选配不同的和声，和弦的选择是以低音线条设计不同决定的：

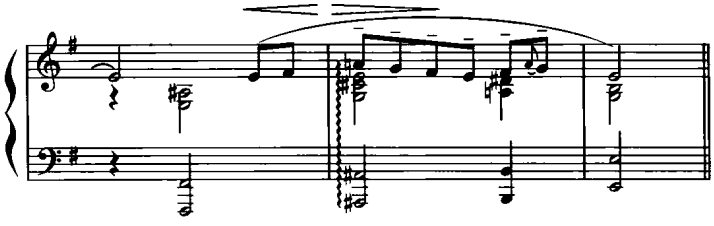
例 4－27－1



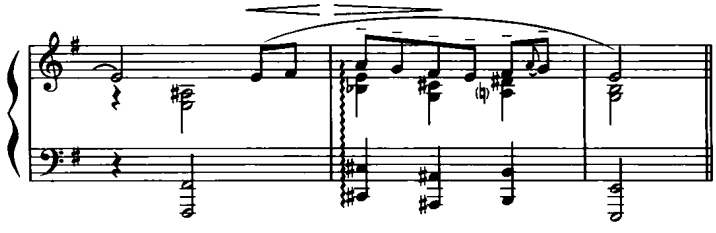
例 4－27－2



例 4－27－3



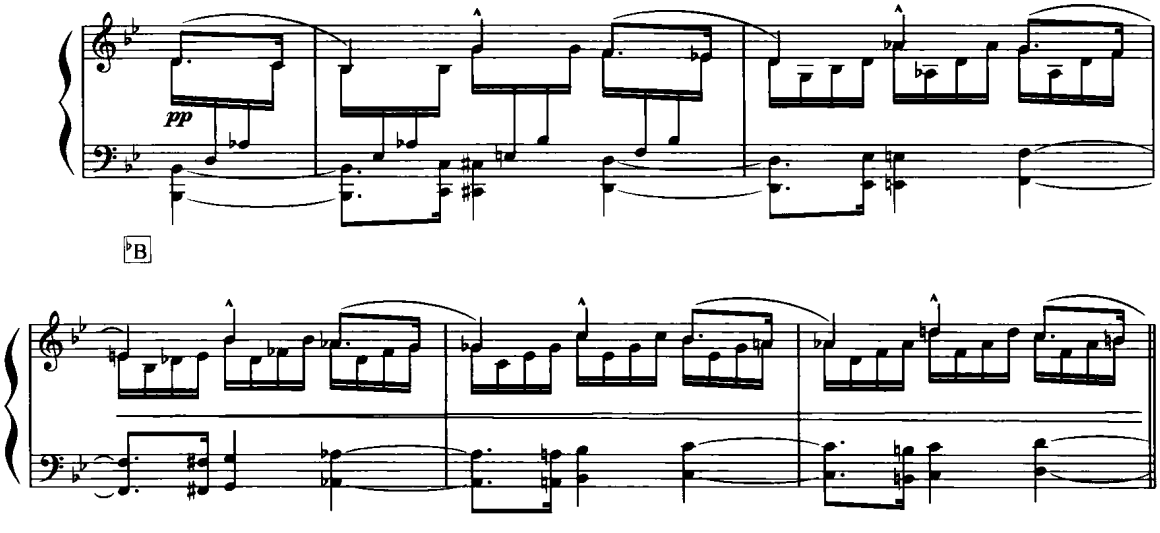
例 4－27－4



下例的调性为♭B 大调，其中低音线条以半音上行方式进行，由此引发了在非♭B 系统离调而产生的和声色彩性进行。

例 4－28

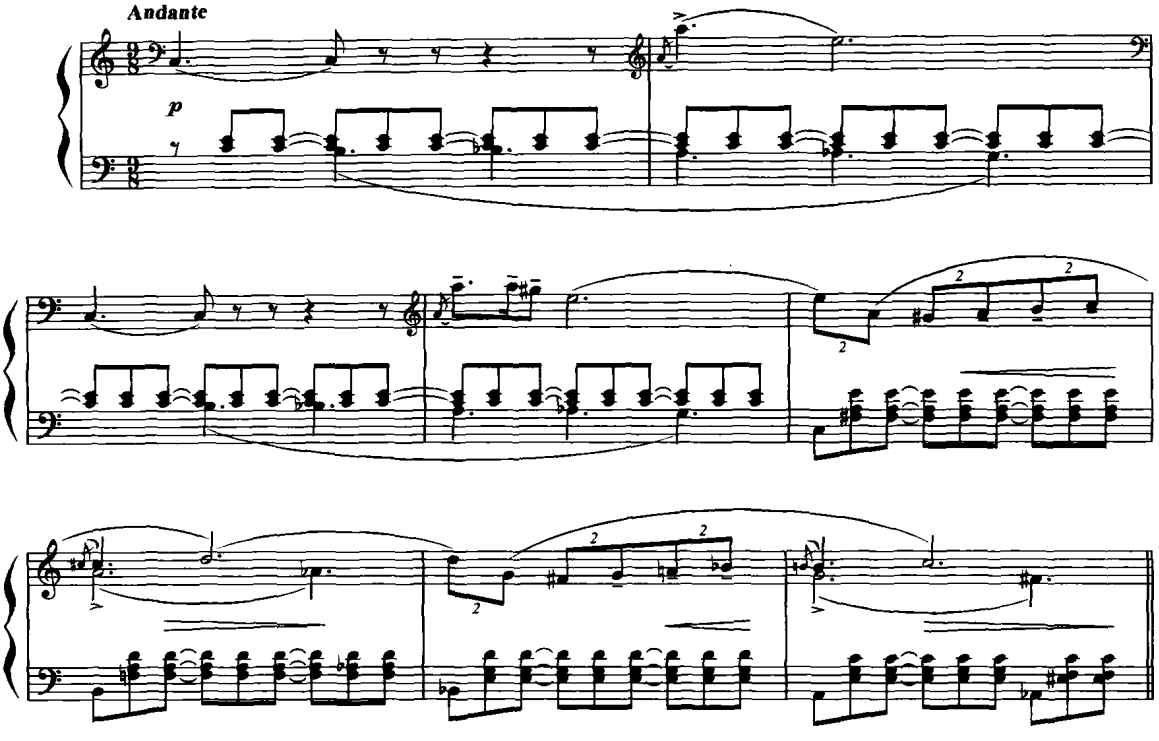
舒　曼《克莱斯勒利安娜》作品16之2



格里格的《夜曲》作品 54 之 4 的谱例显示出在以 C 大调为中心的调性组织中，低音线条 C—♭B—A—♭A—G 的下行音阶式的进行，然后是一个 G—C 的五度关系，用以肯定调性关系。前四小节中层采用 C—E 的持续音程，仅靠低音进行来显示和声色彩；后面虽然依旧采用上述的低音线条，却变换成多样化功能的色彩和弦，和弦的选择完全是由于低音线条的走向所致。两组低音线条的写作手法，体现出低音线条化的不同功效，是值得我们借鉴学习的。

例 4 - 29

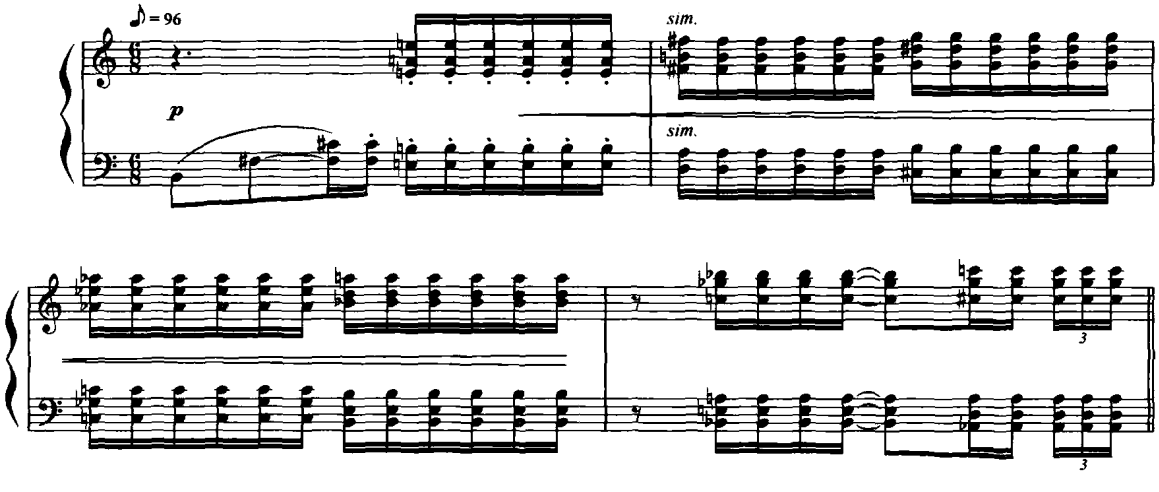
格里格《夜曲》作品54之4



在下面的音乐片段中，两端声部呈反向进行，低音线条设计为下行大小二度(♯F－E－D－♯C－C－B－♭B－♭A)，和弦叠置的方式各异，音响设计是从最协和的纵向四五度叠置和弦到双调域范畴的不协和和弦，音响的紧张度逐渐增强。

例 4 - 30

姚恒璐《五首钢琴前奏曲与赋格》（G前奏曲）



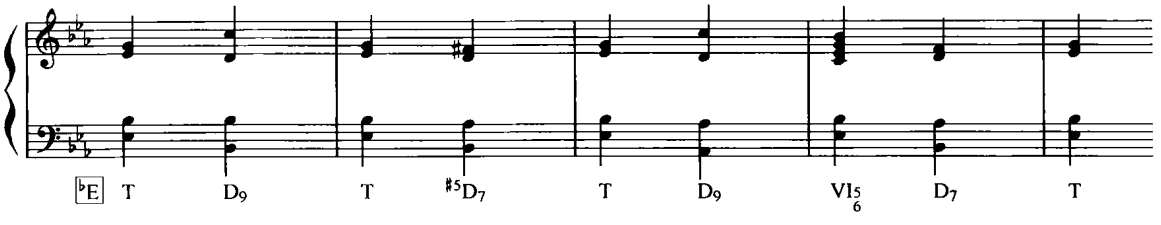
第四节　声部连接

1. 声部连接的基本原则

声部连接是和声学中的永恒原则。从以上各种和弦的叠置方式、各种低音线条为基础选择和弦的进行当中，我们已经感觉到，和声的进行可以不计调式中的功能级别，但一定要遵守连接的原则，如，上三声部之间的二三度进行、声部之间的反向进行、慎用跳进等等。如果连接法得当，就可以将关系较远的和弦连接在一起，即使你说不出它们属于哪个音阶的范畴及其和弦的名称，但连接法决定着音响是否均衡自然。

卡罗尔《独对落日》，仔细观察其中的声部进行，这种近似于和声习题的写作织体更能够体现出作品织体与原始和声之间的连接关系。各个声部的横向连接都是平稳进行。

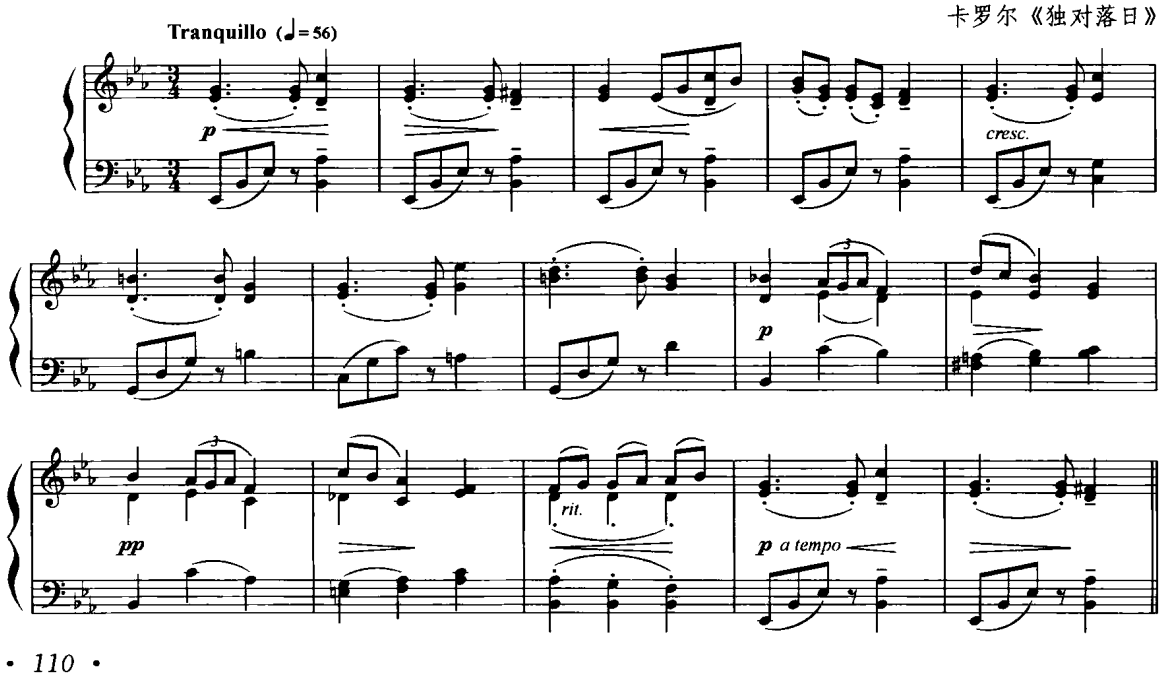
例 4－31－1



这首作品就是以上方的和声骨干来构思写作的，其中省略了和弦外音。尽管声部连接中存在着多处跳进，所采用的和声功能也非常有限，但仍然能保证在加入钢琴织体之后声部连接的顺畅。

例 4－31－2

卡罗尔《独对落日》

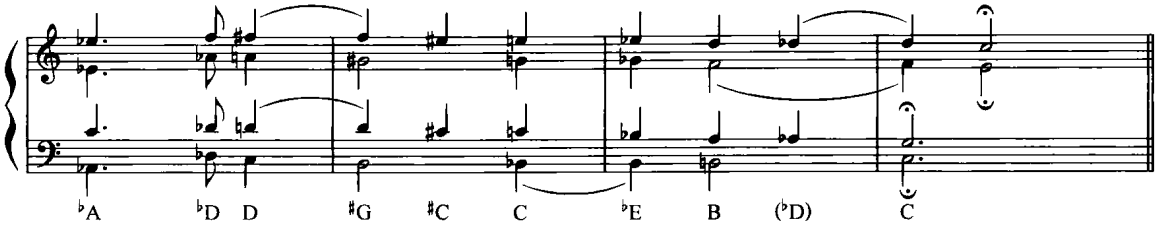


2. 各种非同一调性系统和弦的连接

和弦与和弦之间可能不属于同一个调号系统内的调式音阶所规范的音级，但是仍然可以连接在一起，其中就是要遵守传统和声学中所提到的声部连接的各项基本原则。

下面的实例说明了某些在调性、功能方面并“不相干”的和弦间的连接形式，其中内声部之间的平稳进行、两端声部的线条设计，决定了连接和音响的合理性。

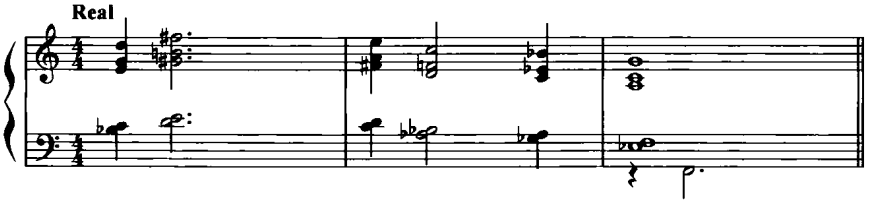
例 4 - 32



上例的和弦构成都是以三度叠置为基础的，尽管调性范围广，但是和弦的叠置方式单一。实际上，只要顾及到声部连接的合理性，各种叠置方式的和弦之间完全能够连接得非常自然、和谐。

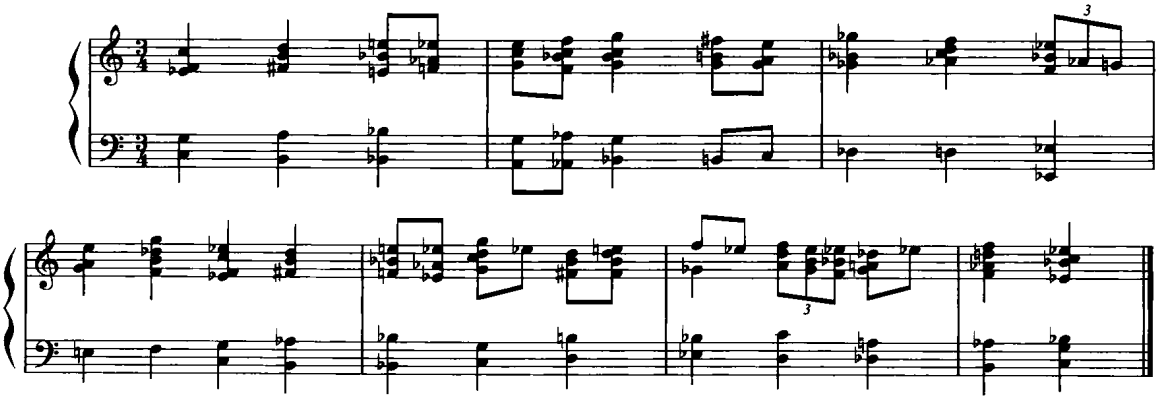
下例则展示了一连串二度平行中的高叠位和弦的色彩性、半音化的连接。

例 4 - 33



再看下面一系列十二音调性思维下的和声进行，相邻和弦或许不属于一个调性系统，却以各种和弦的叠置方式、低音线条的逻辑、横向旋律线条的走向等因素为依据写作，加之和弦外音的使用，使得和声的音响达到半音化、色彩性的目的。

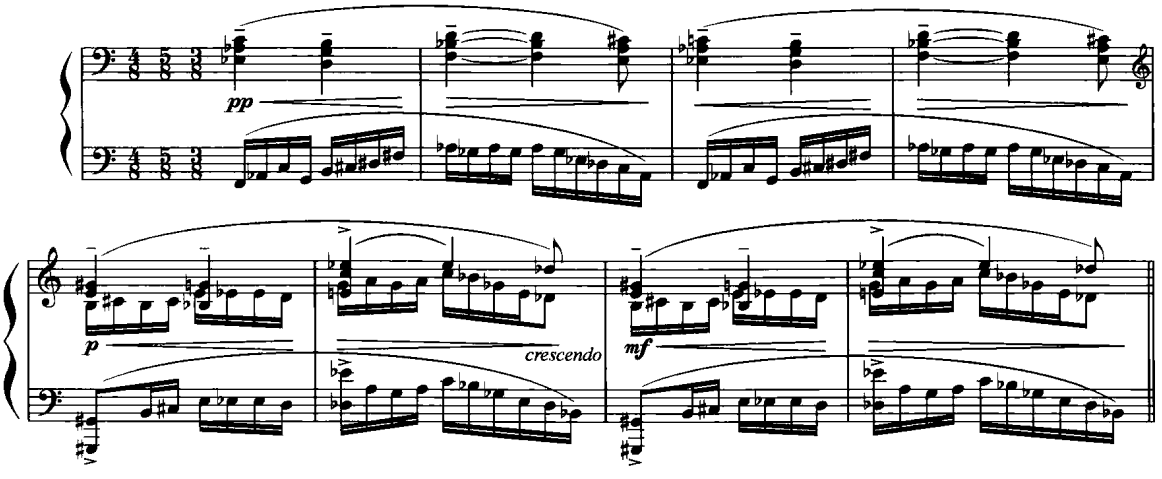
例 4 - 34



下例从右手部分的叠置方式相同的和弦与左手部分的相似的和弦分解音型的结合中，我们可以感受到和弦之间调性范围的不明确性。声部连接仍然是以级进关系的平稳进行构成的。

例 4－35

席曼诺夫斯基《练习曲》第10

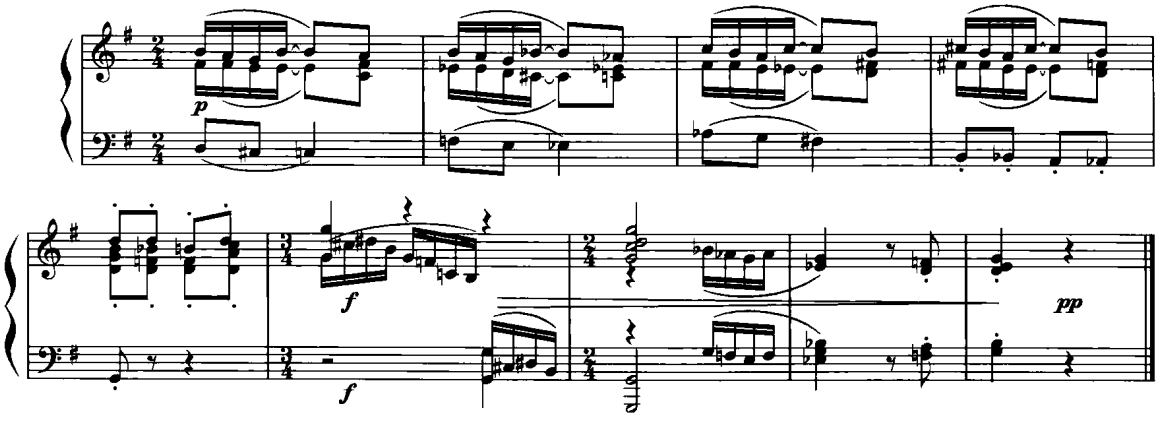


事实上，无论和弦叠置方式怎样，都可以连接得很自然，特别是要根据所表现的意境、内容来决定和声的音响方式。

笔者的《什么人来同他去》选自钢琴组曲《北京童谣五首》，在 G 调五声性音阶基础上进行引申。尽管和弦的叠置方式各异、模进音组之间还采用了各种脱离本调式音阶的“异调”配置方式，但和声横向声部连接保证了声部衔接的自然，也保证了音响的平稳流畅地进行。

例 4－36

姚恒璐《什么人来同他去》



第五节　离调、转调、换调等手法

在传统和声教程中，通常都将调性之间的关系按照其远近分为三个级别，即所谓的一级关系、二级关系和远关系。理解调性之间的关系可以按照如下三种调性的循环状态来加深学习者的认识：五度循环、小三度循环、大三度循环，加之我们对于无共同音的远关系调性的进一步认识，才能对下面三个概念及其写作手法做进一步的判断和实践：

离调(离开原有调性转而又返回原调者)；

转调(离开原有调性进而在第二调性以终止式等方式加以肯定者)；

换调(无任何准备地从第一调性转到第二调性者)。

1. 五度循环原则

传统和声的五度循环原则是其运动的总体规律所在，它与调号的升降方式是一样的。以C调为例，向右的顺时针方向是主—属关系(T—D)；向左逆时针方向是主—下属、属—主关系(D—T)。这个图表告诉我们，五度循环所蕴涵的两种基本的和声运动方式：

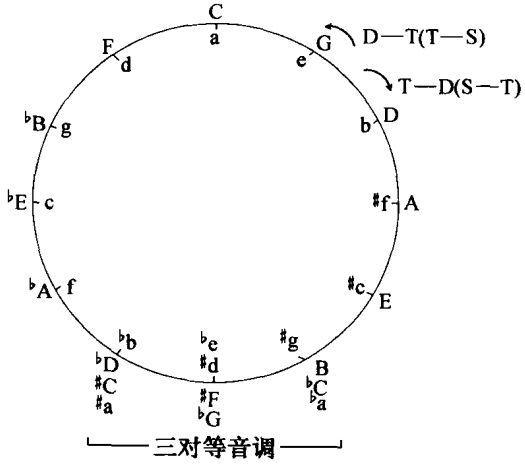
a. 属方向的副属和弦(升种和弦)

b. 下属方向的副属和弦(降种和弦)

它们形成了传统和声教程中所指出的“一级关系”调。

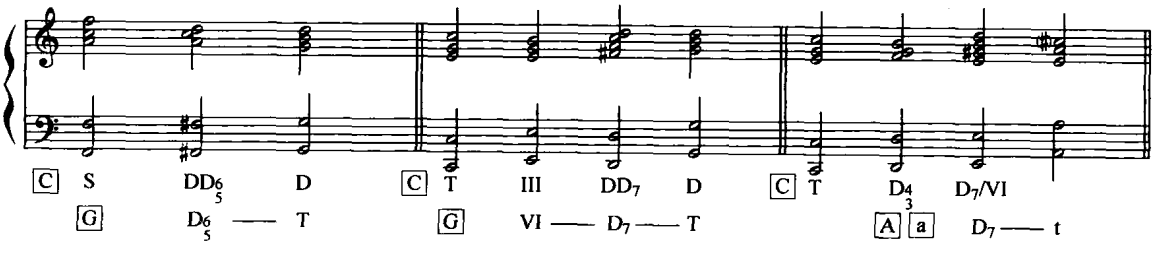
五度循环的基本图式：

例 4－37



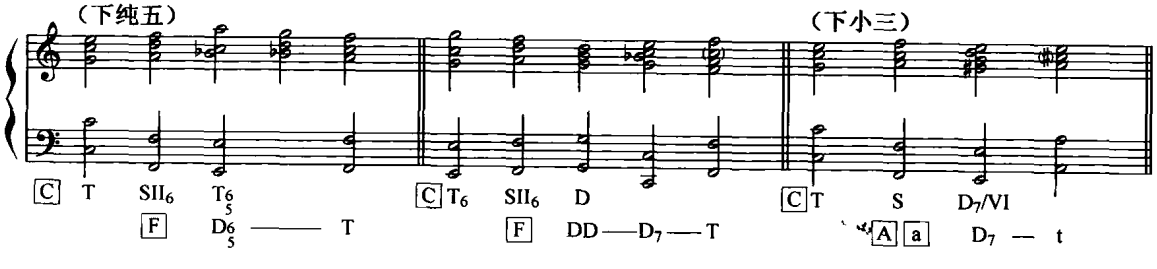
向属方向的近关系转调：

例 4－38



向下属方向的近关系转调：

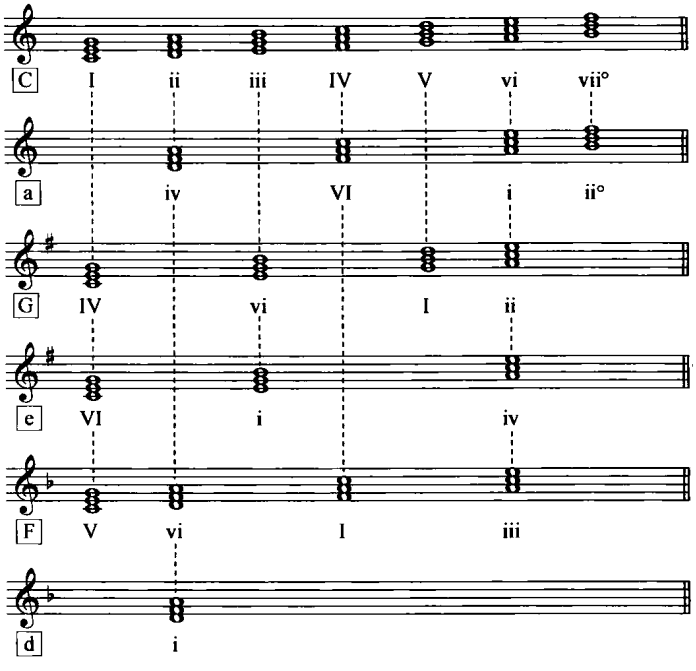
例 4－39



大调的一级关系调中可能作为中介的和弦。

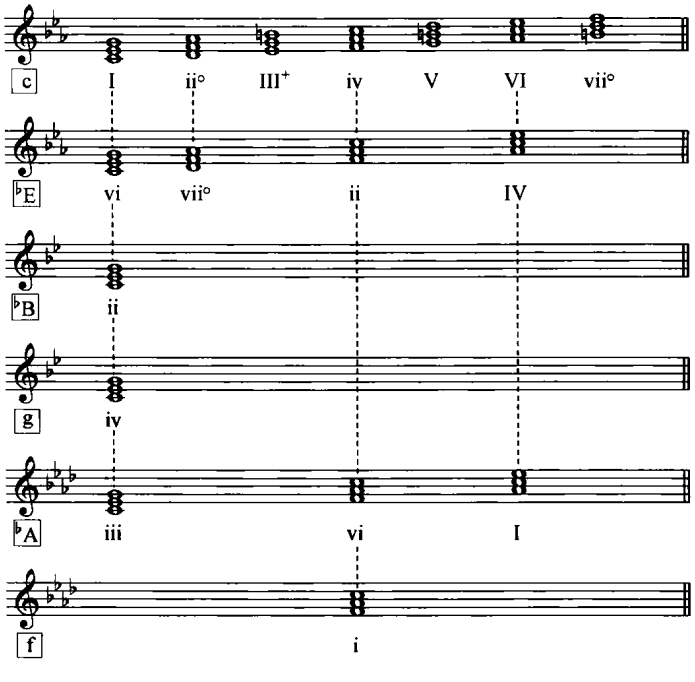
中介和弦指近关系的各个调式音阶之间的共同和弦。下列图表指明以 C 大调为中心的三对近关系的大小调性有可能采用的中介和弦。

例 4 - 40



小调的一级关系调中可能作为中介的和弦，同理，下面的图表说明了以 c 小调为中心的三对近关系调性中的中介和弦。

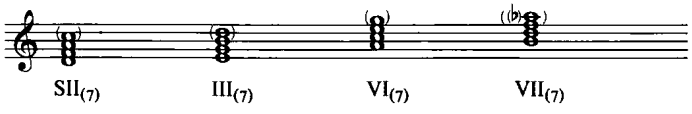
例 4 - 41



在一个调式音阶当中，I、IV、V 是其骨干和声，称为正三和弦。剩余其他音级：II、III、VI、VII 级称为副三和弦。由于正三和弦关系到一个调式的主、属、下属的核心功能，在传统调式音阶中，它们常常以和弦原貌出现，一般很少变化。和弦使用上的引申、发展，一般多见于副三和弦的变形，它们可以以三和弦或七和弦、甚至九和弦、十一和弦等多种形式出现。

三个副三和弦以及副七和弦：

例 4－42

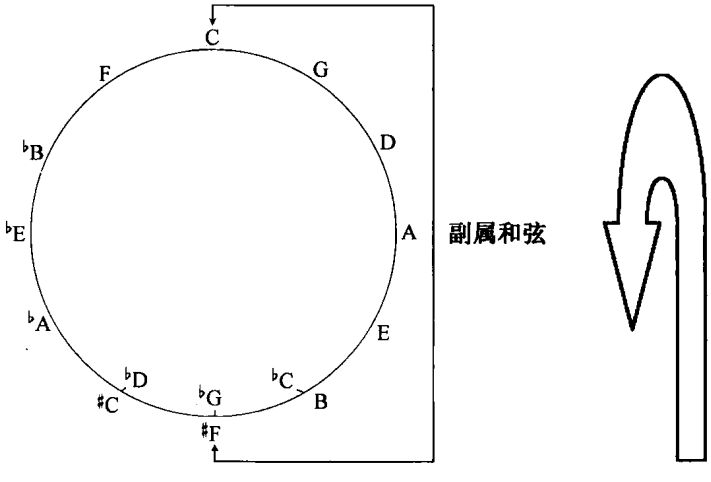


升种和弦——副属和弦

由原始的副三和弦可以引出一系列副属和弦，在传统的五度循环系统中，如果以 C 调性系统起始为例，右侧五度逆时针方向为副属和弦的连续进行：♯F—B—E—A—D—G—C，前者是后者临时的属到临时的主。

五度循环中的副属和弦关系（包括它们的平行关系小调调性）：

例 4－43

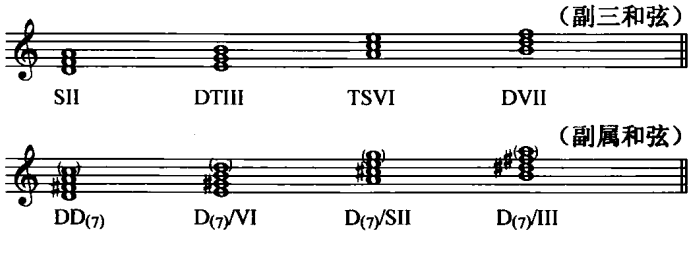


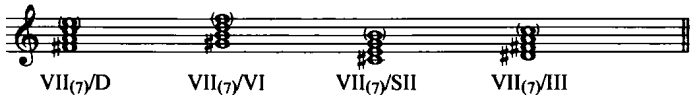
将副三和弦的三音升高，使得原来的小三和弦（II、III、VI 级）、减三和弦（VII 级），都变成大三和弦的音响，在具体使用当中，还可以加入七音、九音等，成为（重属）副属七和弦、副属九和弦，等等。

如果把原位副属和弦的根音去掉，再加入三度叠置的五音、七音则会形成（重属导三、导七和弦）副属导三、导七和弦。

副三和弦与副属和弦之间的渊源关系：

例 4－44

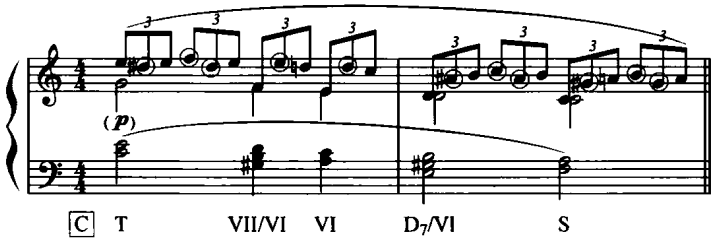




下例中采用的副属和弦：

例 4－45

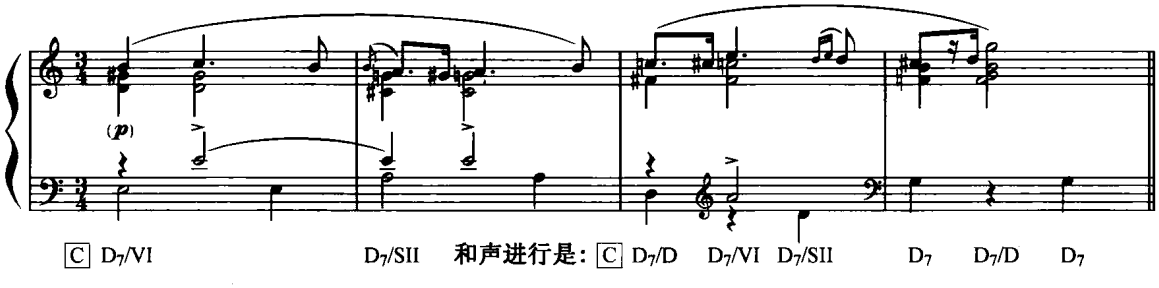
贝多芬《钢琴奏鸣曲》作品53



下例中采用的副属和弦：

例 4－46

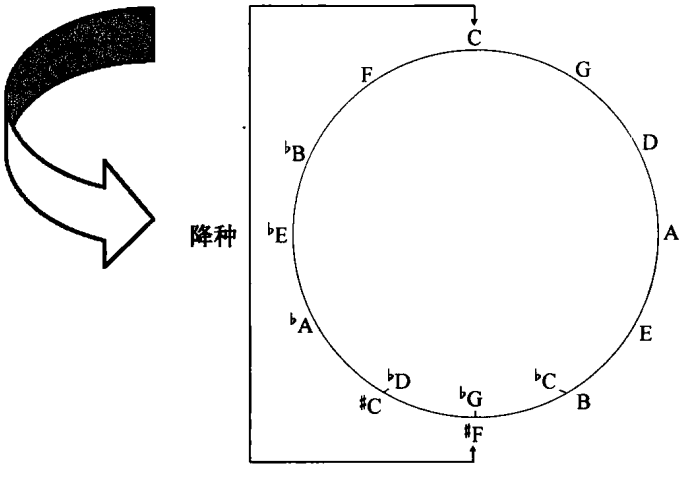
肖　邦《玛祖卡》作品33之3



降种和弦——副属和弦的补充

副三和弦在五度循环的范畴，同样可以在降号系统形成另外一系列的降种和弦，在五度循环图式当中，它们分列在图式的左侧（包括它们的平行关系小调调性）：

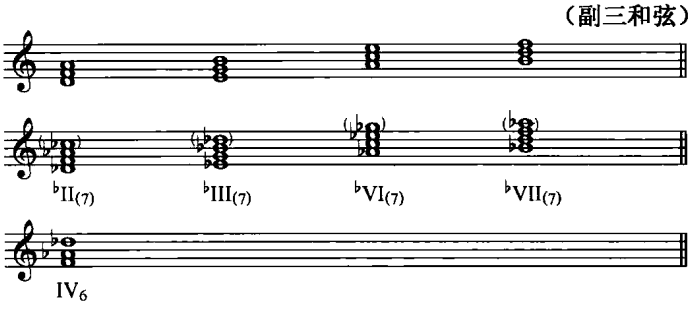
例 4－47



将副三和弦的三音保持不动，根音和五音降低半音，使得原来的小三和弦（II、III、VI 级）和减三和弦（VII 级），都变成大三和弦的音响，在具体使用当中，还可以加入七音、九音等，成为♭VII（重下属）、♭VI、♭III、♭II 级的三和弦、七和弦、九和弦，等等。

副属和弦与降种和弦之间的渊源关系：

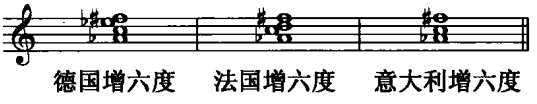
例 4－48



其中♭II 级的第一转位六和弦形式，在传统和声中称为“那波利六和弦”，由其引申出增六和弦的七和弦第一转位五六和弦有三种构成方式：

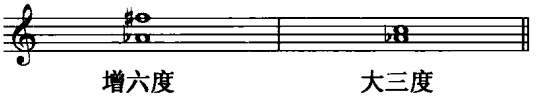
增六和弦的三种不同形态（德国、法国、意大利）：

例 4－49－1



它们所共同拥有的是：增六度和大三度，只不过是在增六度的框架内变换了音响。

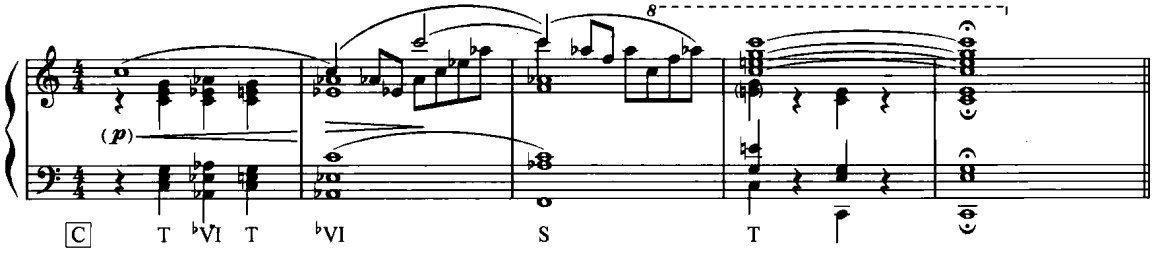
例 4－49－2



降六级和弦：

例 4－50

勃拉姆斯《第三交响曲》第二乐章



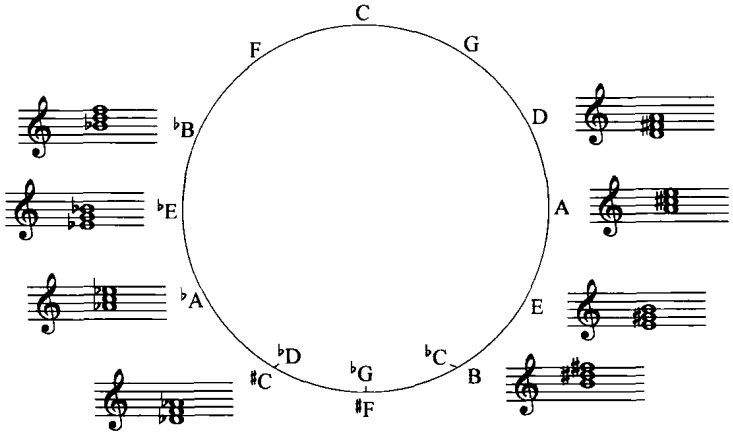
“十二音调性”的思维

纵观五度循环表格，以 C 调为例，在“十二音 C 调性”当中，“升种”和“降种”和弦构成了相

当广阔的和弦选择领域。我们有理由认为，在某一个调性范畴中，绝不仅仅限于这张表格“右半侧”的音级选择范围，而是应当在十二音范畴当中寻觅“和声的多种品位”。

“十二音 C 调性”示意图：

例 4－51

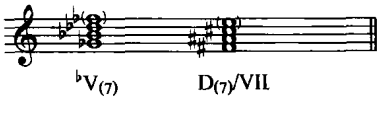


这种对于传统和声、调式、调性概念的衍展性思维，是基于寻觅音乐创作创新意识的要求而加以深入思考的，也是扩张音响色彩的有效起始。上述实例仅仅是以 C 调性为例，如果将其推演到其他各个调性中，加入离调、转调的思维，会有怎样更为丰富的音响？如果其中的调关系不变，和弦的叠置方式又不仅限于三度叠置，还会有怎样的音响体验。

正三和弦的变体方式

与 C 调性相距最远、三全音关系的♭G、♯F（请参考例 4－51），在传统音乐的实践中却很少采用，是因为它们原本属于在 C 调性的属和下属上建立的变体和弦，容易动摇传统的调式感。

例 4－52



除此以外，下面这张图表是要说明在 C 大调范畴内，借用其他调式、调性中的和弦会出现多种可能性。诸如，

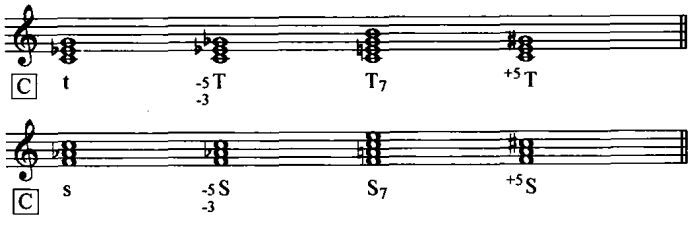
小主三和弦、降五音降三音的主和弦、主七和弦、升五音的主和弦；

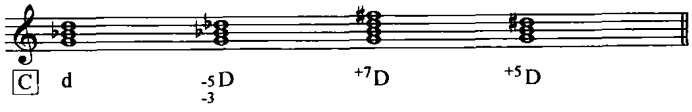
小下属三和弦、降五音降三音的下属和弦、大下属七和弦、升五音的下属和弦；

小属三和弦、降五音降三音的属三和弦、升七音的属大七和弦、升五音的属三和弦。

由于临时升降号导致的其他变种和弦：

例 4－53





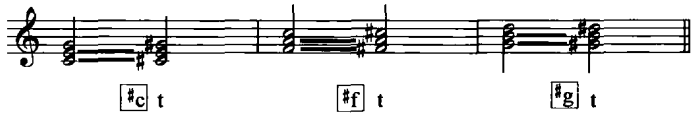
共同的和弦三音导致的正三和弦基础上的变体：

例 4－54－1

和弦的三音(中音)保持不变，根音、五音升高半音，由原来的大三和弦变为后面的小三和弦，可以转换到相差三、四个调号的调性上。

例 4－54－2

同中音转换的大小三和弦



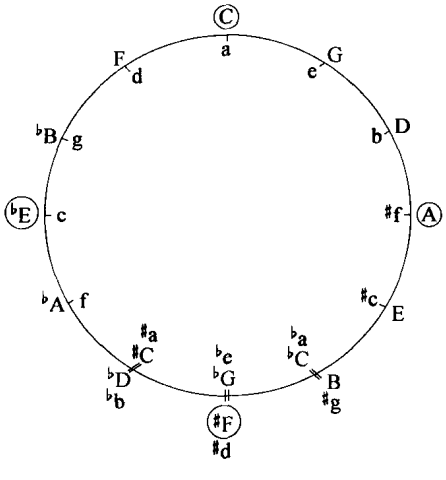
事物的发展总是有其正反两方面的缘由和原则。尽管在正三和弦范围的变化和弦容易动摇调式感，然而，在“泛调性”的写法中，人们却可以故意以此作为“强调手法”，包括将主和弦变为小三和弦、减三和弦或主大七和弦等等，作为模糊调式感的一种有效的手法。我们不妨可以以此为起点，思考在调性音乐的写作当中，合理地采用类似的手法，用以拓宽对于调性范畴的理解。

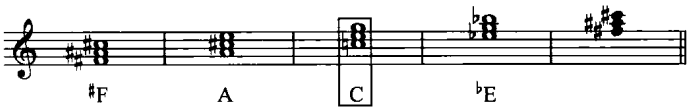
2. 小三度循环原则

除了五度循环外，我们还可以看到传统功能和声五度循环规律的延伸：相差三个调号所形成的小三度循环，如同上表中画圈中所标出的、以 C 调为例的图示，C—♭E—♯F—A —C 的循环方式，犹如减三和弦的循环。在调式和声中带有和五度循环同样的重要性。

小三度循环示意图(包括它们的平行小调调性)：

例 4－55

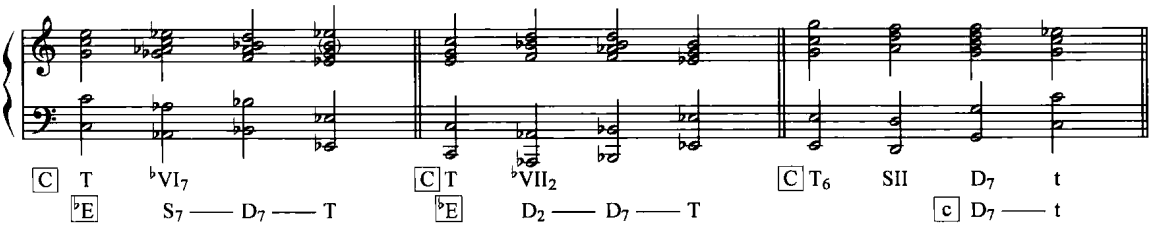




它们之间连接共同音的规律是：前一个三和弦的五音是后面三和弦的三音。

向上方小三度的转调：

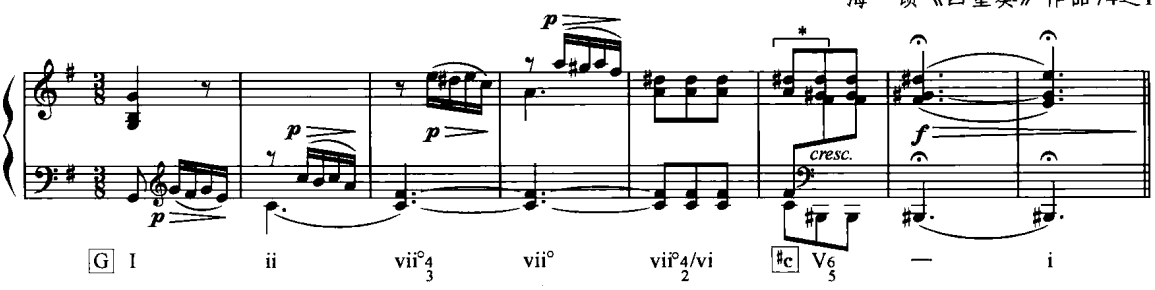
例 4－56



下面是两个作品的实例：

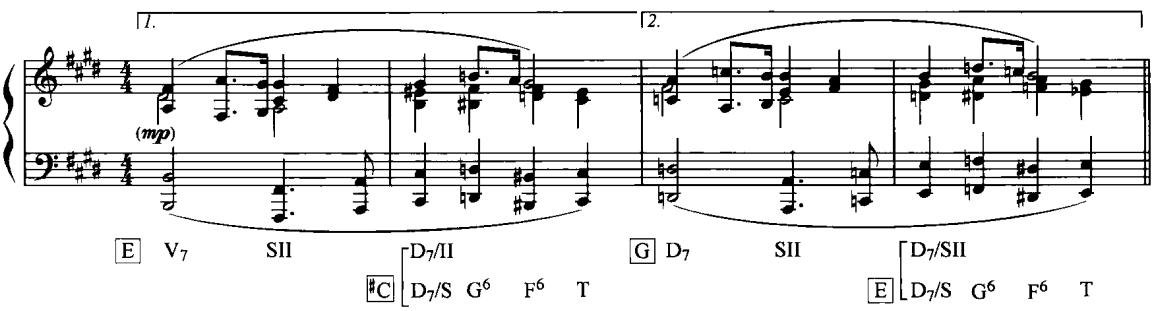
例 4－57

海　顿《四重奏》作品74之1



例 4－58

弗朗克《前奏曲》

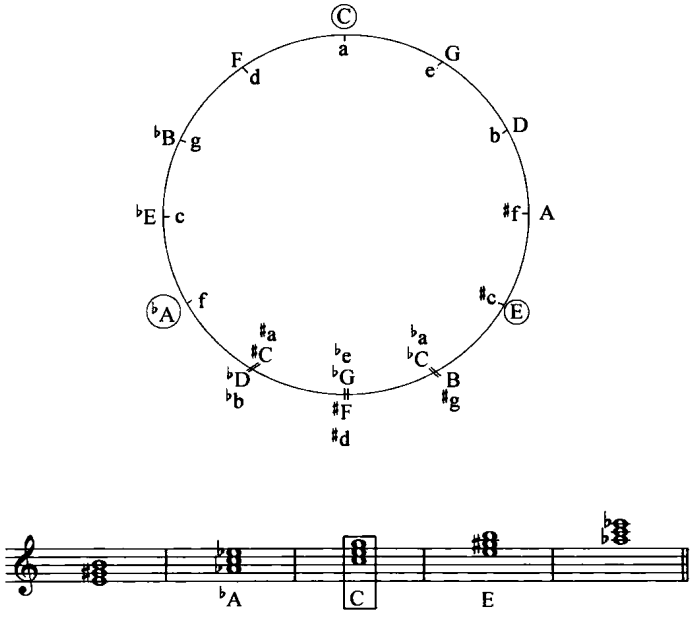


3. 大三度循环原则

相差四个调号所形成的大三度循环，在实践中，我们可以将其循环的状态看做是一个增三和弦的无限循环，以 C 调的循环为例就是：C—E—♭A—(C)。

大三度循环示意图(包括它们的平行小调调性)：

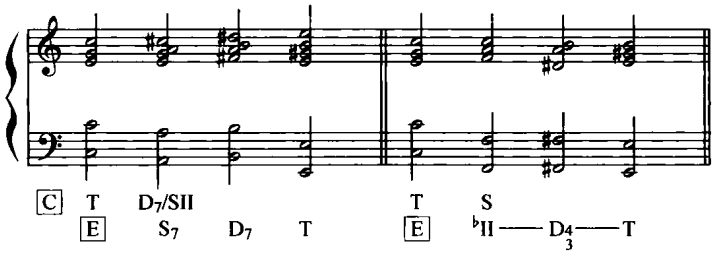
例 4 - 59



它们之间连接共同音的规律是：前一个三和弦的三音是后面三和弦的根音。

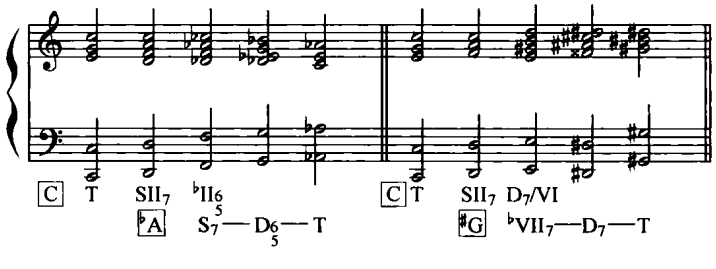
向上方大三度的转调：

例 4 - 60



向下方大三度的转调：

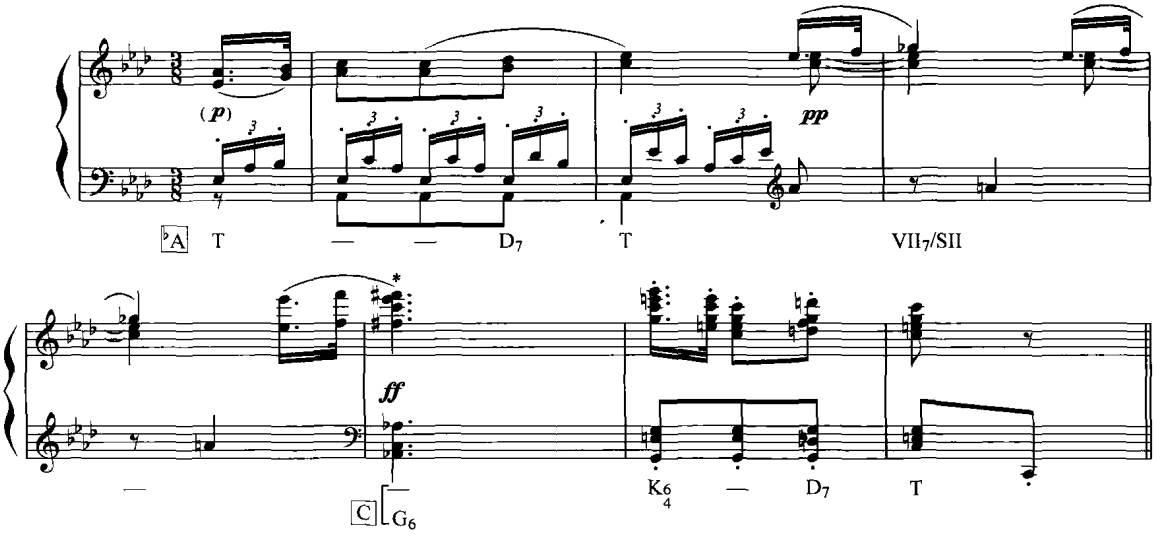
例 4 - 61



下面是两个作品的实例：

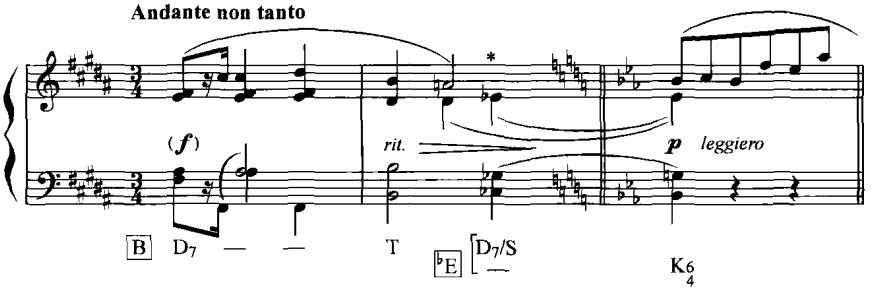
例 4－62

贝多芬《第五交响曲》作品67



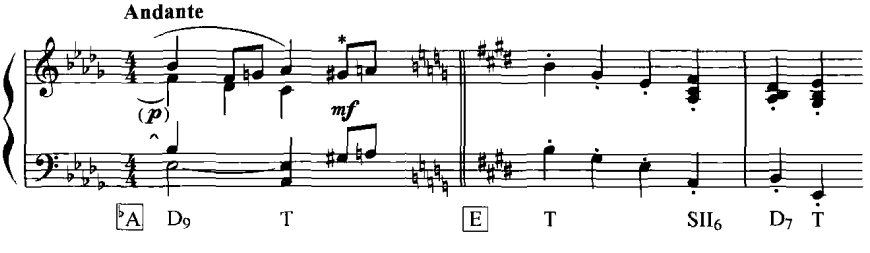
例 4－63

肖　邦《玛祖卡》作品56之1



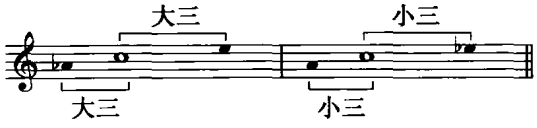
根据等音关系，转到下方大三度调性关系。

例 4－64



它们之间连接共同音的规律是：前一个三和弦的三音是后一个三和弦的根音。三度循环由于其中共同音的紧密联系，使得调性之间存在着很自然的关联。在音乐创作中，这种和弦结构内部的联系，能够使调性色彩转换得非常自然。

例 4 - 65

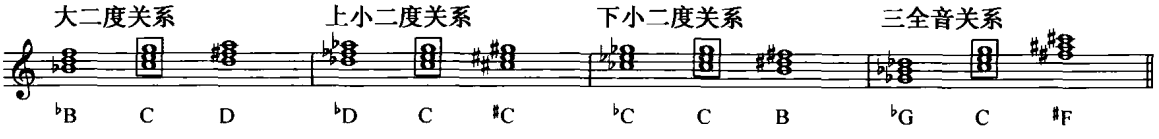


4. **远关系调性关系**

调性关系为大二度、小二度和三全音关系的两个调性之间，没有共同音。下例以 C 调性为中心举例，第一组为上下大二度的转调关系。由于存在着等音关系调，小二度调性关系有两组等音运动，以 C 为中心，上小二度是♭D 和♯C、下小二度是♭C 和 B。三全音关系是与中心音 C 等距离的♭G 和♯F。

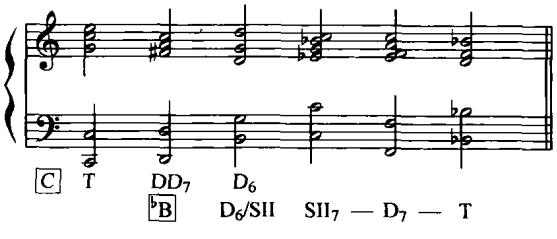
远关系调性示意图：

例 4 - 66



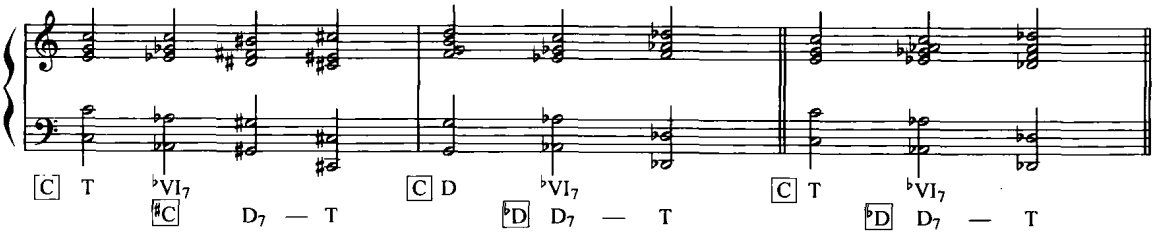
向下方大二度的转调：

例 4 - 67



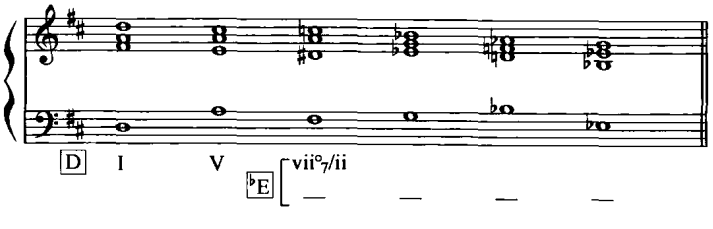
向上方等音小二度的转调：

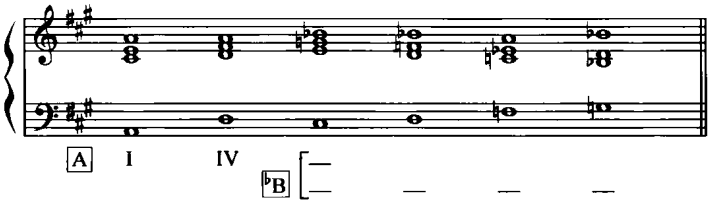
例 4 - 68



其他调性的上方小二度转调：

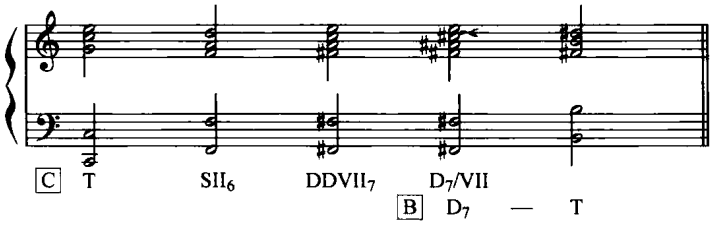
例 4 - 69





向下方小二度的转调：

例 4－70

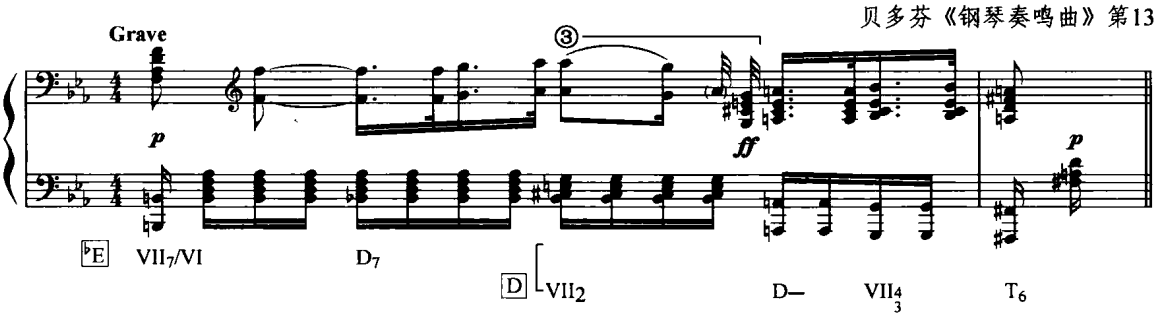


下面是远关系转调的作品实例：

下方小二度转调

例 4－71

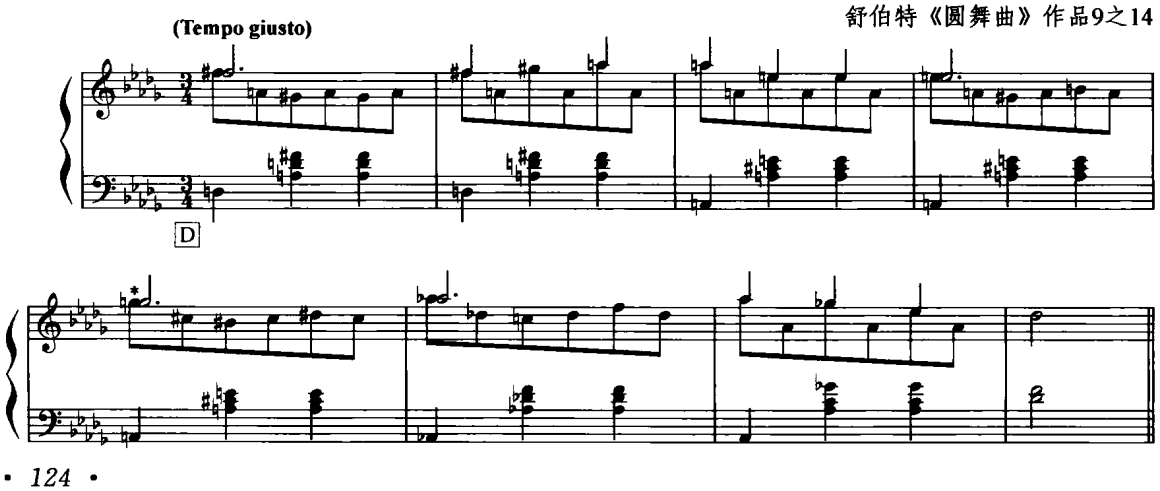
贝多芬《钢琴奏鸣曲》第13



下例先是按照 D 大调写作，最后转到♭D 大调，形成了一种小二度转调关系。

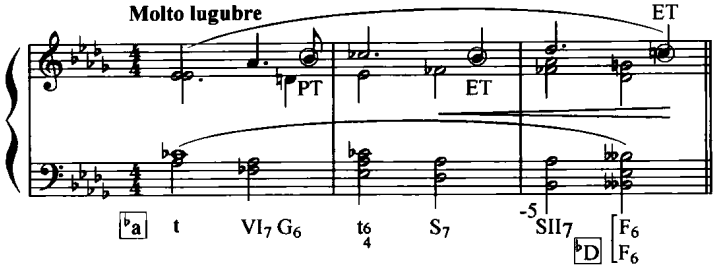
例 4－72

舒伯特《圆舞曲》作品9之14



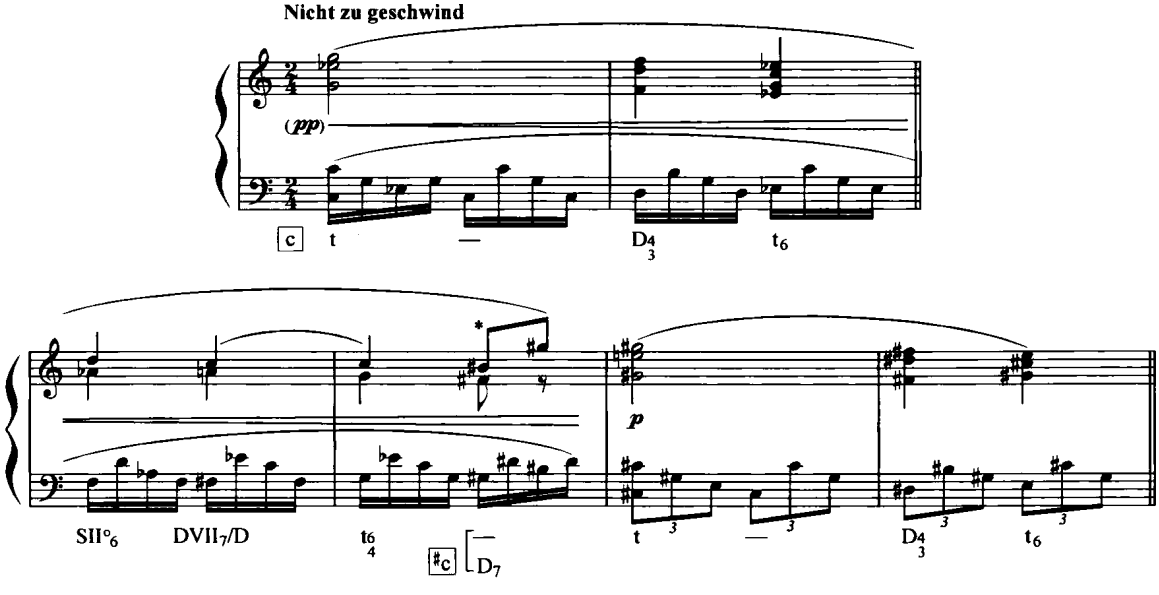
利用等音关系转到上方大二度调性：

例 4－73



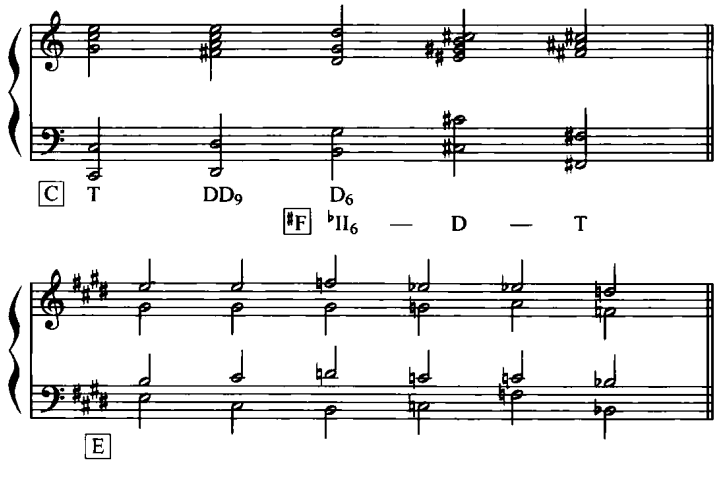
利用等音关系，从 c 小调转到♯c 小调，转到上方小二度调性。

例 4－74



三全音关系的转调：

例 4－75

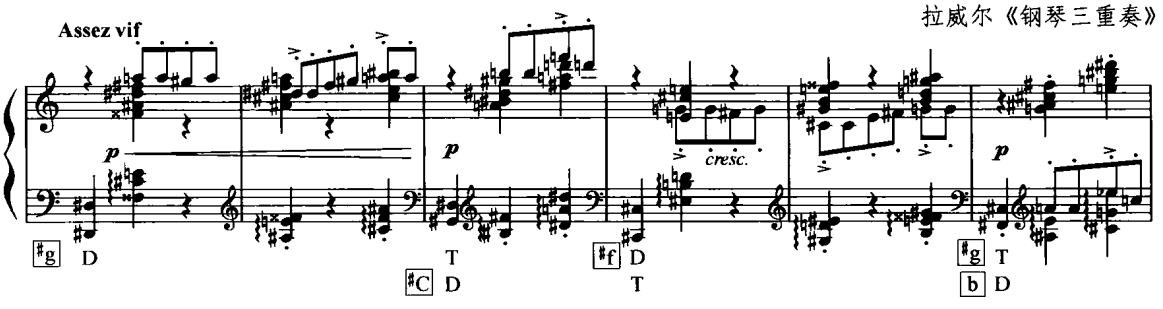


5. **各种调关系的混用**

在较短小的结构中，各种调性关系频繁交替或以十二音的思维方式混用，会获得浓重的音响色彩。下例中采用了频繁的离调，加之和弦外音的延迟解决，造成了游离、迷茫的音响效果。其中的调关系有大二度、纯四五度，材料的连接依靠的就是一个动机型的变形形式。各个调性领域划分的十分鲜明，不仅要做到旋律线连接的自然顺畅，而且在和弦之间也需要声部连接的合理、自然。

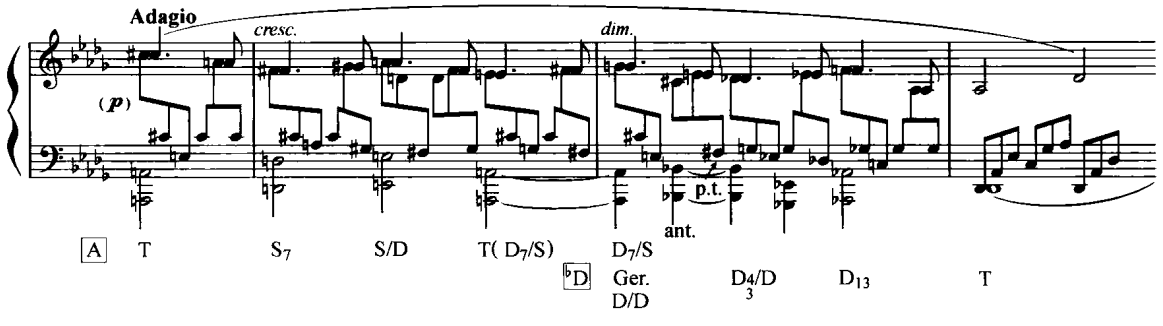
例 4－76

拉威尔《钢琴三重奏》



下例显示出在传统和声进行的原则下，A 到♭D 的调性转换，和声连接当中存在着许多在传统和声看来是非正规的解决方式。

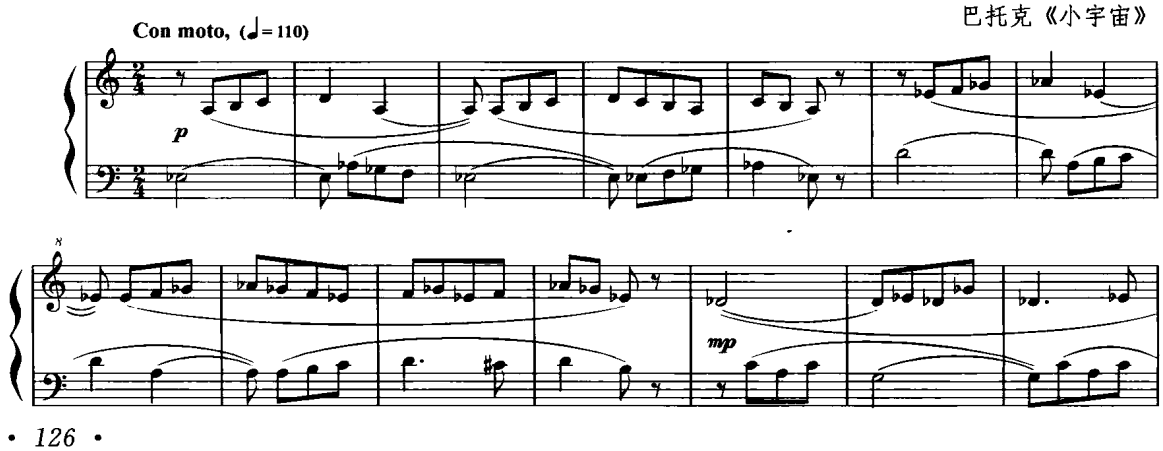
例 4－77

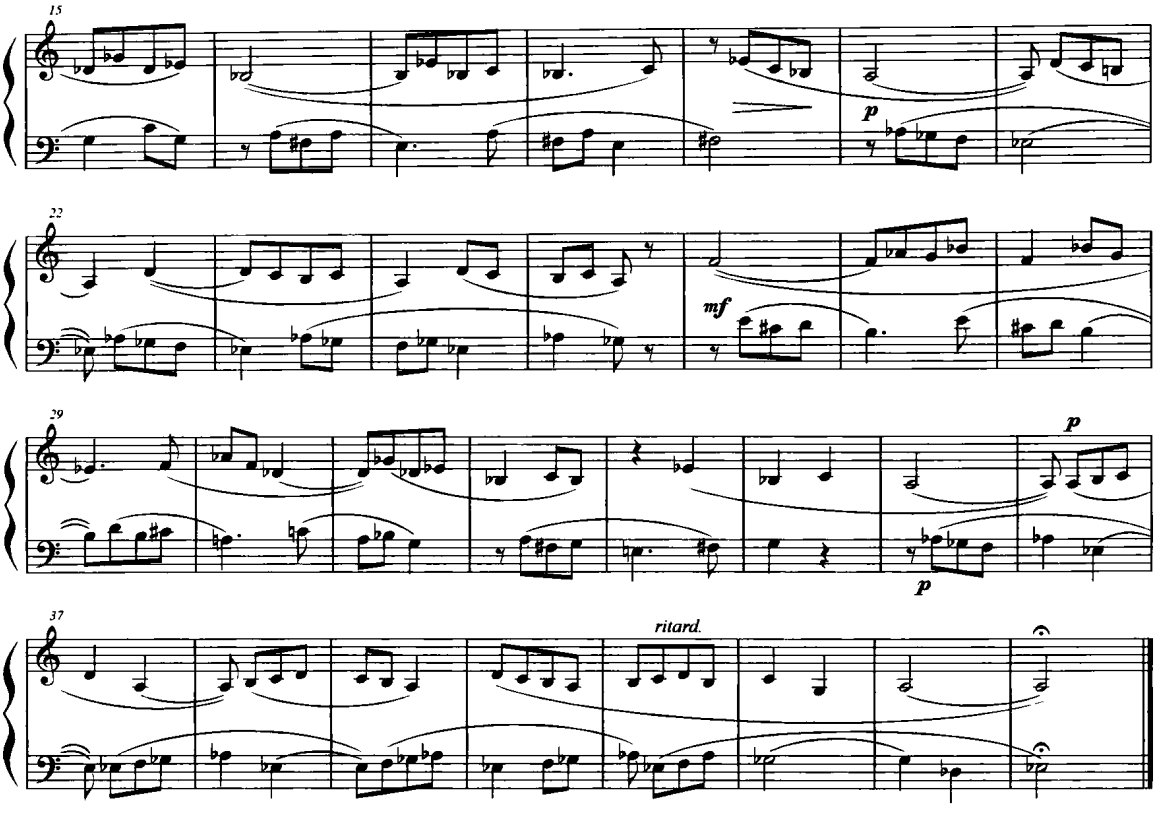


下例《减五度》采用的是线形运动为主的双调性写法，两个调性之间呈减五度关系，以乐节为单位不断转换调性，最终又回到开始时的♭E—A 的调性关系上。

例 4－78

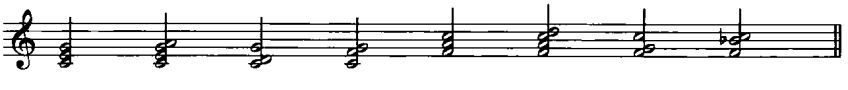
巴托克《小宇宙》





在我们研究和声调关系的多样化问题时，一定还不要忘记和声的半音化形态下的中国民族风格和声，这是值得我们特别关注的重要问题。和声的民族语言是每一位中国作曲家潜在的多声部语言基础，因每一个人的性格特质不同而做出种种个性化的处理。至今我们还没有一本理想的谈论和声的民族语言问题及其半音化色彩性和声实践的著作。这其中的原因，也就是因为它的创作实践与理论总结两者之间至今还存在着许多隔膜。这里也只是谈谈笔者的想法，仅供“抛砖引玉”。和声的半音化进行是音乐作品中音响丰富的基础，也是音乐创作中张扬个性的表现方式之一，它是以作曲家个人的听觉审美能力和取向决定。如果我们只是一味地停留在调式和声音级的和声思维模式上，所写出的音响只能达到一种“共同的功能和声”音响，对于追求和声民族语言、现代思维的目标会相距甚远；或者以传统的作法，在三和弦上添加六度附加音、把三和弦的三音换成二度、四度叠置方式，只是在调性和声的自然音系统考虑了和弦的叠置方式，而其结果是没有根本改变民族调式和声的音响方式。

例 4－79

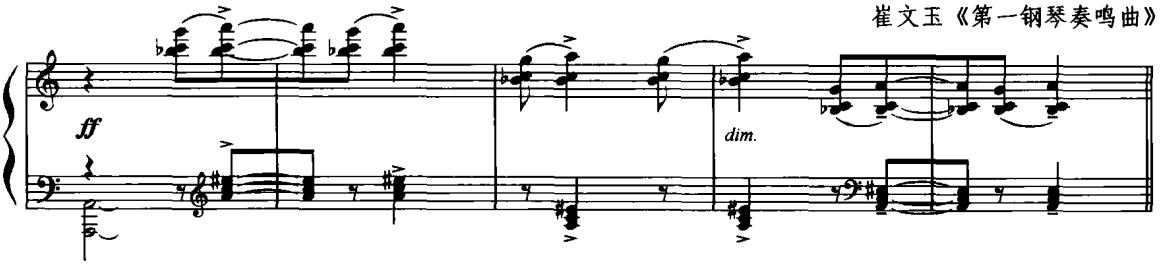


和声半音化的目的并不是纯粹技法意义上的变革，也不是一两个孤立的和弦的叠置方式，而是力求在“成片的”和声进行当中，既要保持民族音调背景上的语言韵味，又要追求和声的色彩，最终产生的还是丰富的多声部音响。

下面这段音乐体现出十二音体系下的五声性调性思维方式。

例 4－80

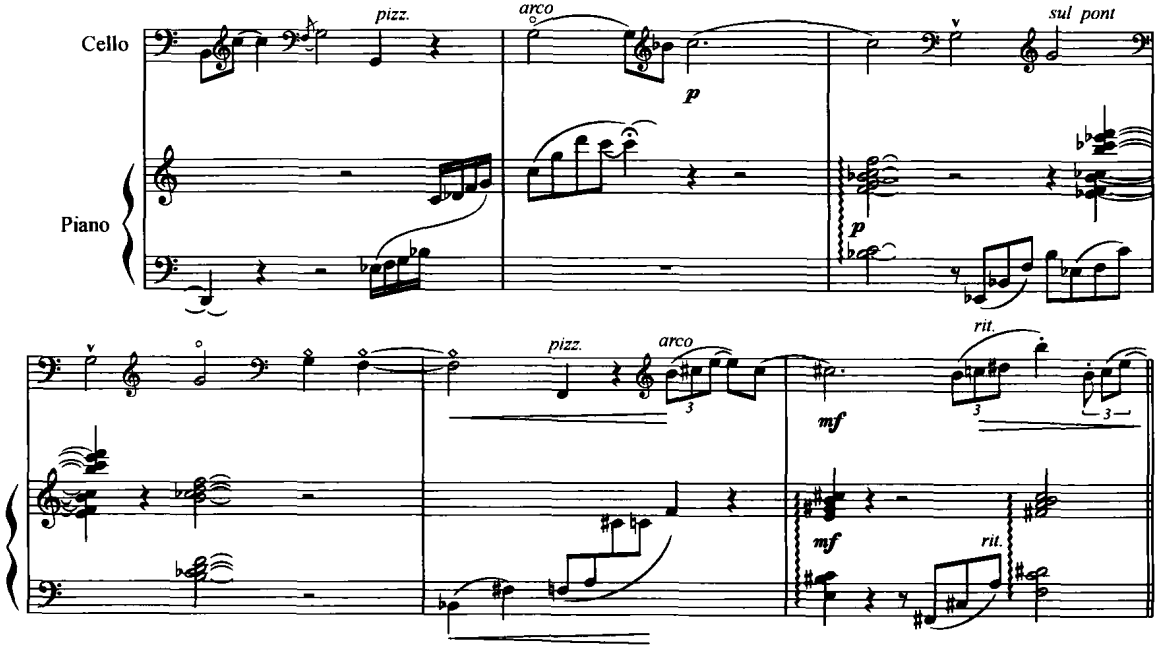
崔文玉《第一钢琴奏鸣曲》



姚恒璐的大提琴与钢琴《阳关三叠》也是以半音化五声性和声构思，和声的配置并未受到某个调式音阶的制约，既有民族和声色彩，也不乏十二音多声部中的音响色彩。

例 4－81

姚恒璐《阳光三叠》



第六节　和声的节奏

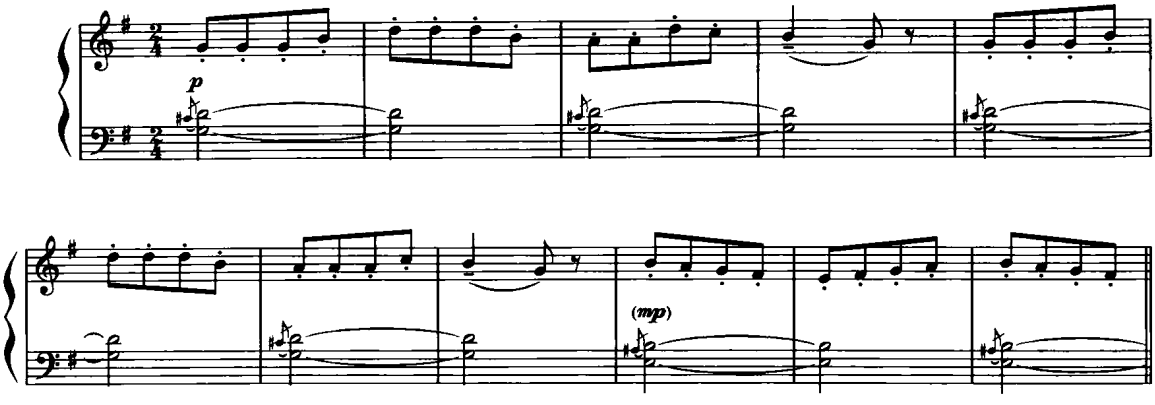
配置和声的疏密程度构成了和声的节奏问题，一拍一个和弦，还是一小节一个和弦，这其中既牵扯到和声配置中技术方面的安排，更涉及到由此所获得音乐的表情意义。

1. 由配置和声的疏密频率获得

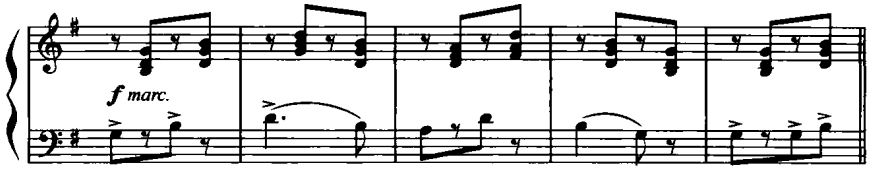
下例的主题旋律在长达十二小节的旋律中仅仅引用了一个和弦，采用了两个小节一种和弦停顿的做法，类似于旋律的呼吸。

例 4 - 82

卡巴列夫斯基《变奏曲》



在其后的变奏中，左右手交替奏出的主题旋律，置身于和声的骨干之中。如果把同一和弦的转位形式计算在内，和声的节奏就应当以半拍配置来计算了。比较主题陈述之初和这里两者和声配置的不同节奏，我们会感到音乐的表情有很大的差异。



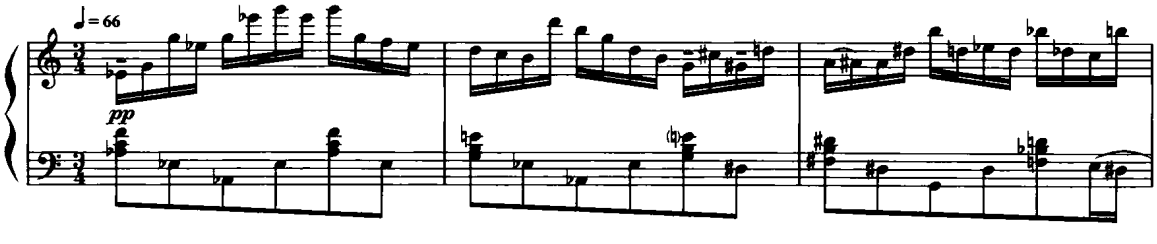
2. 由和弦出现的重拍点获得

在既定的节拍模式当中，由于配置和弦的厚薄，人为的强调出一种非节拍指示下的新的和声进行律动方式。

在下面这段$\frac{3}{4}$拍的音乐中，左手的和弦由于和弦音与单音的交替出现而获得重拍点，这种人为得到的和声节奏在前四个小节表现为一、三拍的节奏拍点。

例 4 - 83

普罗科菲耶夫《小奏鸣曲》第一首

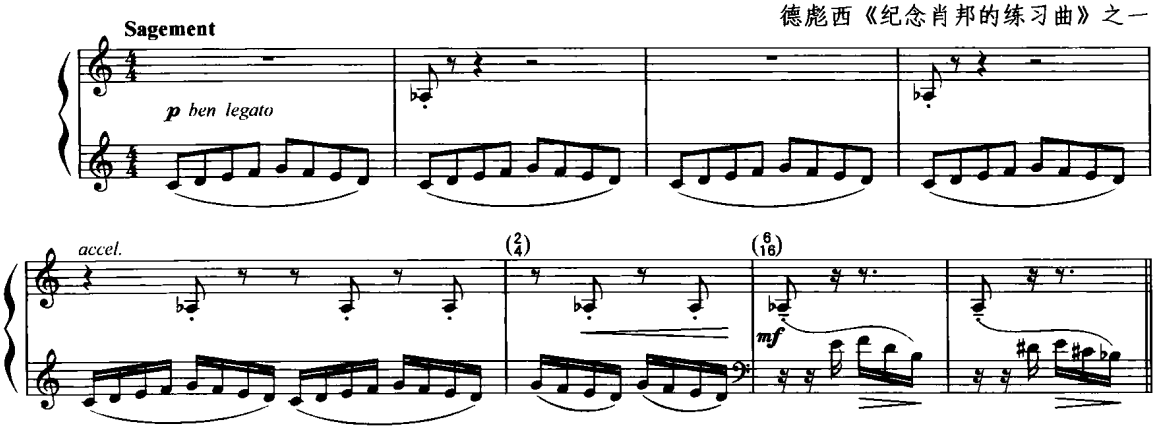


3. 由声部的纵向交替关系获得横向的和声节奏

注意下例在左手相对固定的音型中，右手部分先是在第一拍击了拍点，后又在节拍中的不同位置点击，由于♭A 这个音在不同拍点上与下方不同音高的碰撞，形成了变化的和声节奏律动。

例 4 - 84

德彪西《纪念肖邦的练习曲》之一

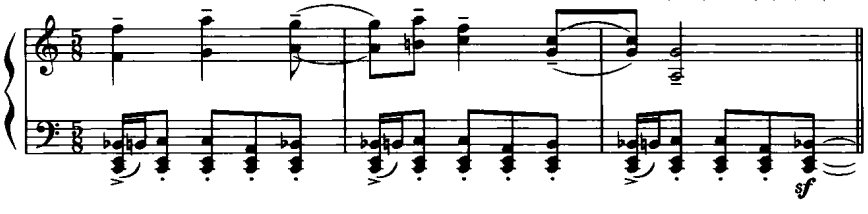


下例和声节奏的变换是以节拍的改变、加上左右手不同声部的不同对位点获得的。

$\frac{3}{4}$拍——注意左手部分同上方的和声节奏关系：

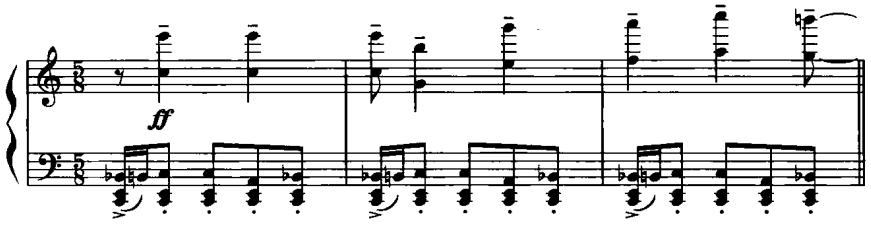
例 4 - 85 - 1

谢德林《特洛伊卡》



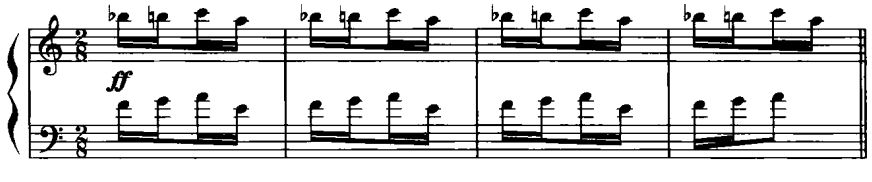
$\frac{5}{8}$拍——注意左手部分：

例 4 - 85 - 2



$\frac{2}{8}$拍——注意右手部分：

例 4 - 85 - 3



在一首作品的其后部分，采用不同的和声节奏配置即使是相同的和声进行，也会获得不同的表情效果和张力，这个问题应当同和声配置选择和弦本身一样在作曲的过程当中受到重视。

训练与思考：音乐创作中的和声实践

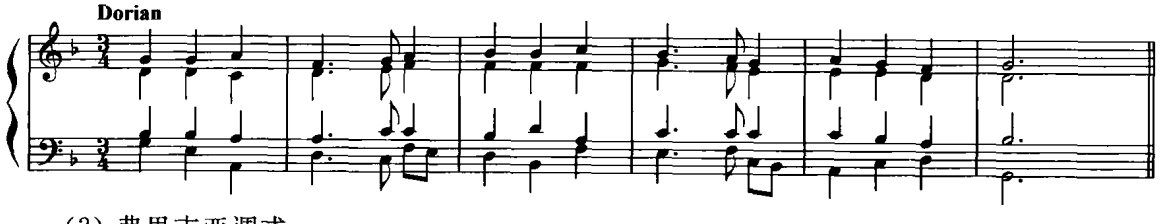
我们已经在各种和声教学当中做过很多传统大小调式的和声习题，它们是使学习者能够顺利进入“品味和声”这一阶段的必要过程。一般从旋律线条的音乐风格当中，我们就可以判别音乐的调式风格，而调式风格决定了音乐的基本格调，和声的配置必须符合相应的音乐风格。传统的调式除了大小调式外，还有中古调式，它们的和声配置应当与大小调系统的和声风格有很大的区别。

训练 1　各种西洋传统调式的和声配置

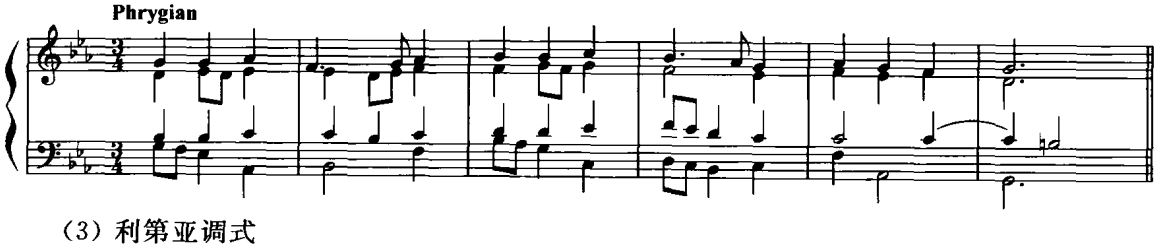
训练目的　　使学习者熟悉传统和声的连接原则、延伸对欧洲中古调式风格的和声配置方法。在音乐创作中会遇到种种音乐风格问题，多声部和声的配置说到底，还是要适应各种音乐风格。学习者需要有意识地培养由内心听觉指导的对多声部音响的审视能力，在此基础上才能够真正解决写作方面的技术问题。

示　范　　这里，我们只是提供学习者一些中古调式配置的范例，可以看到，和声主要还是建立在自然音阶的范畴内。并观察它们与大小调式体系的和声配置有些什么异同之处。

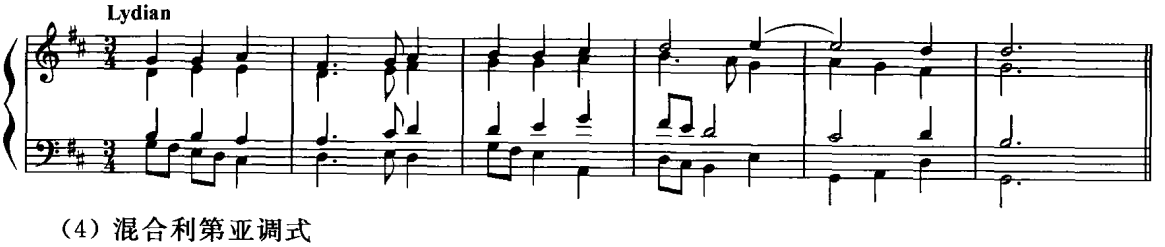
(1) 多里亚调式



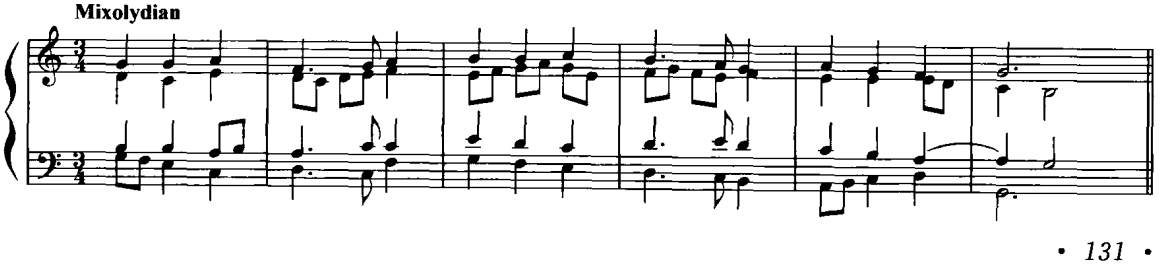
(2) 弗里吉亚调式



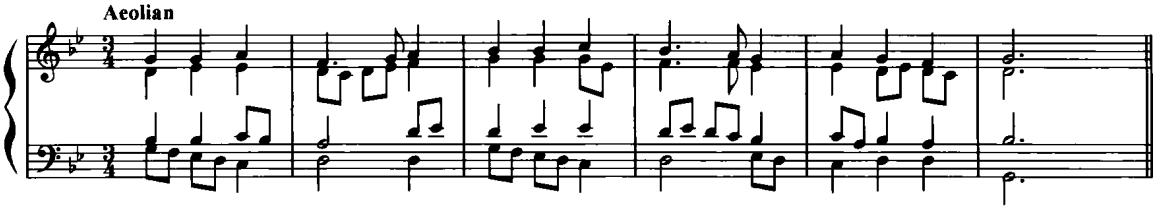
(3) 利第亚调式



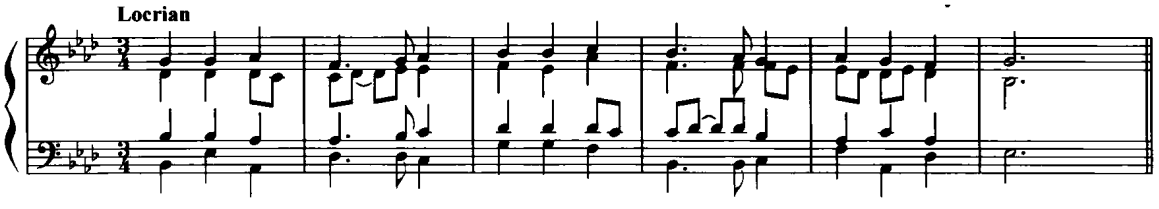
(4) 混合利第亚调式



(5) 爱奥利亚调式

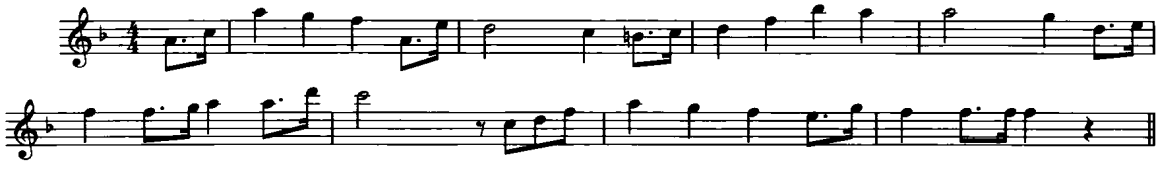


(6) 罗克里亚调式

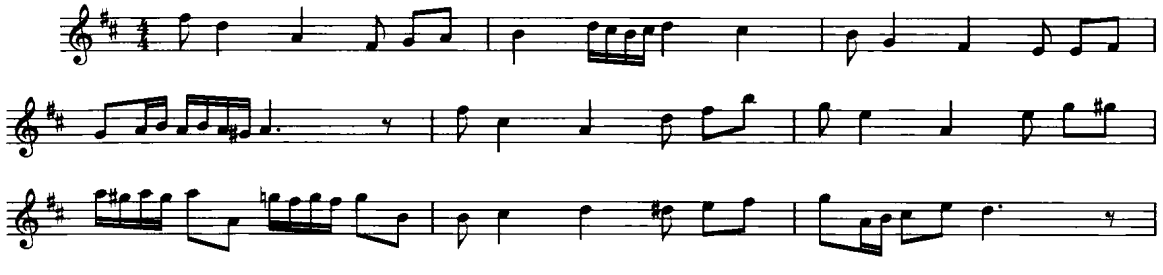


习　题　　首先要熟悉和判断旋律织体的调式风格，除了选用适当的和声配置外，还可以考虑采用三种写作方式：1. 四部和声；2. 合唱式的织体；3. 钢琴小品的织体。习题中的前两首是在完整曲式中的配置和声；后面四首则是需要在主题的基础上续写，并且在一种完整的音乐结构中完成(共 6 题)。

(1)

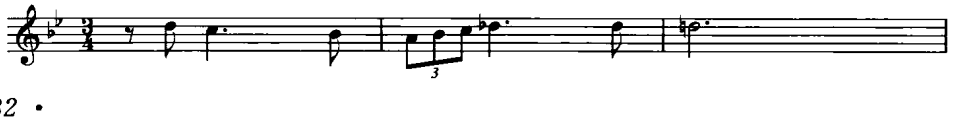


(2)

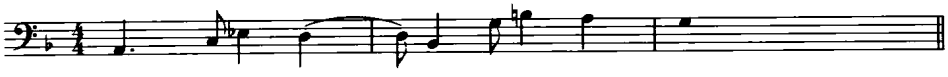


(3)

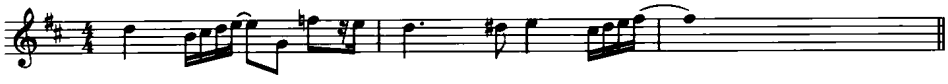
(4)



(5)



(6)



训练 2　多种叠置方式以及非同一调性系统和弦的连接

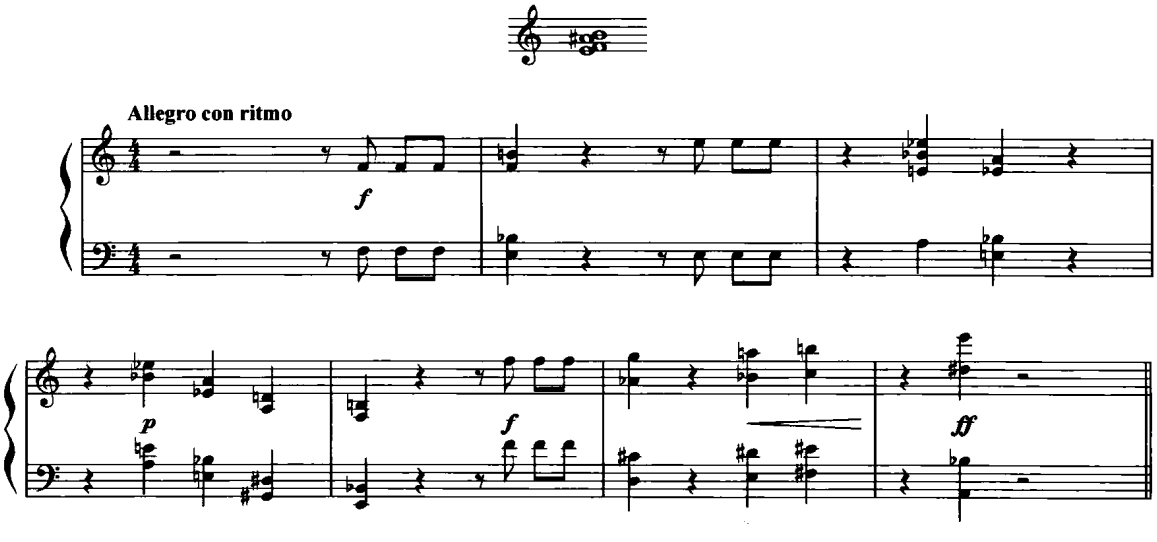
训练目的　　在实际创作中，和弦纵向的各种叠置方式是常有的现象，（并非三度叠置一种形态），将各种叠置方式形成的和弦连接起来，形成一系列的和声音响，是各种创作中最经常遇到的情况。训练和熟知种种连接方式，是进一步培养学习者对于连接之后和声进行的音响积累，是创作之前必要的预备练习，是对于新和声音响直接近距离的接触。

下面两个谱例是以四五度叠置为主的和弦结构与一些非常规进行的和弦间的连接，它的写法虽然还是和声式的，但已经接近钢琴曲的音乐风格，其中不仅有四度、五度的平行进行，还有声部大跳，如果将它们看做是钢琴小品中音乐表现的需要，那么需要每次跳进之后都有一个平稳进行。保留上方旋律线，再设计新的和声类别，重新做二到三种不同和声的配置。

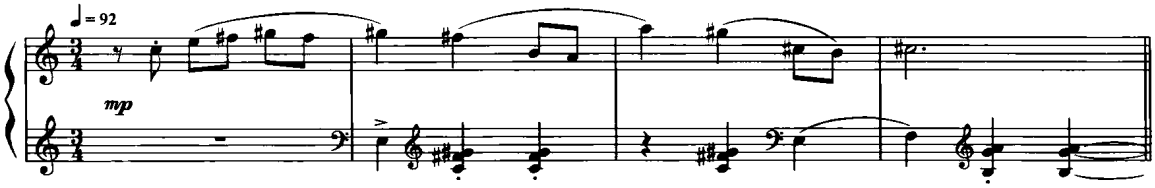
（1）二度、四五度和弦的连接

按照下列的音乐片段，依据和声配置的风格继续写作，在一个乐段、单二部曲式的规模上完成。

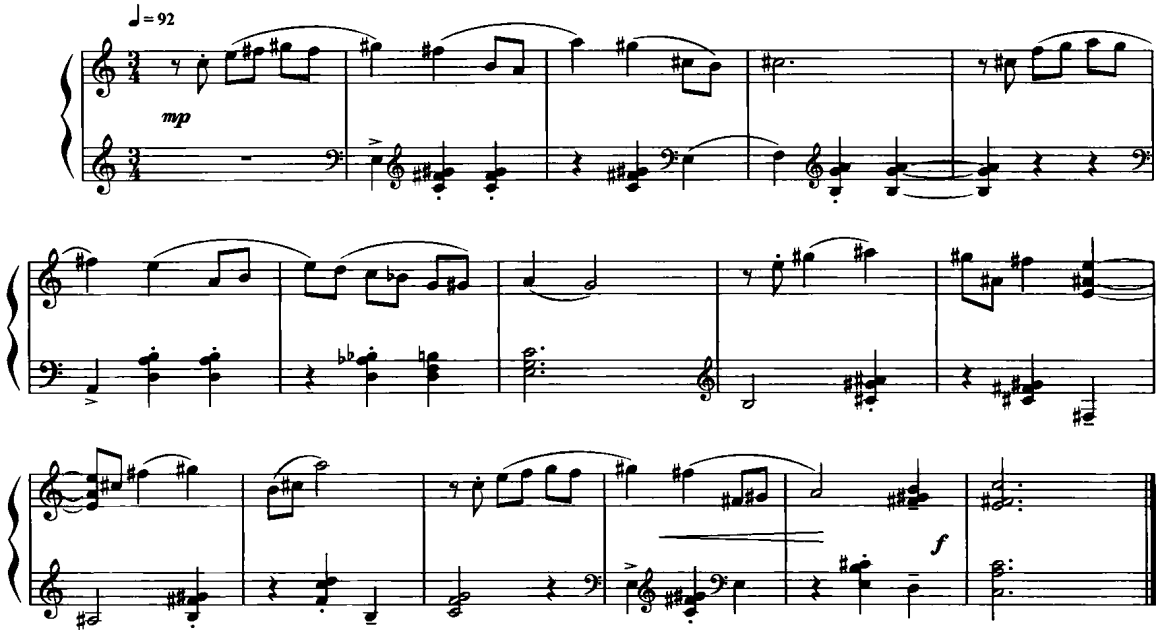
示范 1　　二度、四五度和弦的连接例，在下面所给出的这类和弦中，设计和声连接方式，引申发展音乐片段。



示范 2　　续写下列的音乐片段，旋律及和声配置要保持其音乐风格，在其后的发展当中，织体可以“加层”，也可以保持原有的两层织体。

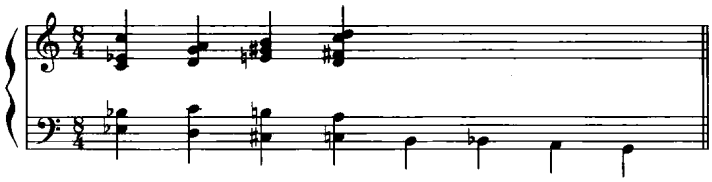


旋律可以在一个确认的调性关系中发展，为了统一音乐的多声部风格，和声可以保持近似的叠置方式、半音化的色彩，并且在一个完整的乐段、复乐段、单二部曲式或单三部曲式中完成。

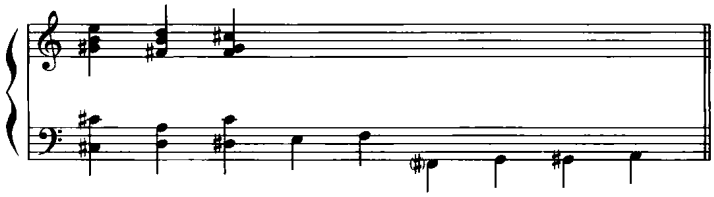


习　题　　续写下列和声进行，和弦可以是各种方式的纵向叠置，低音线形进行脉络清楚。在完成后一定在钢琴上弹奏，以品味连接后和声进行的效果。

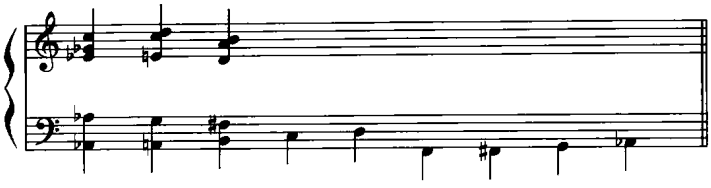
(1)



(2)



(3)

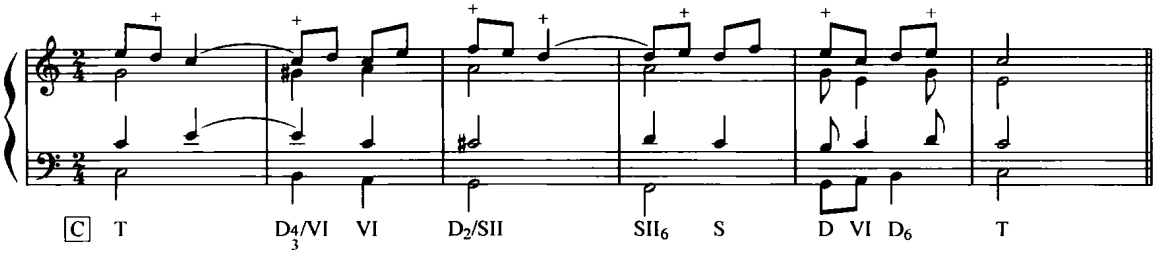


训练 3　和弦外音的一题多做

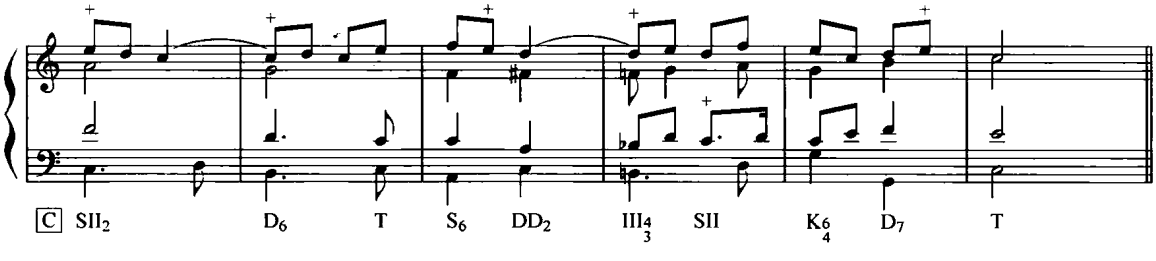
训练目的　　把一个普通旋律线中的不同强弱拍点上的音高，分别安排设计为不同的和弦音或者和弦外音。每一条旋律至少配出两种或两种以上的和弦，所得到的和声音响必然有所不同。目的是锻炼学习者对于旋律线在多声部配置上的多种和声音响把握能力。例如，在创作变奏曲或主题与后面同一主题的再现关系时，在遇到同一个旋律配置不同和声的情况下，常常采用此类变换和声的手法。

示　范　　下面相同的旋律线，由于横向线条中外音所处位置的不同而配置了两种不同的和声设计：

第一种外音选择所配置的和声，依次为：经过音、延留音、倚音、辅助音、辅助音、先现音。



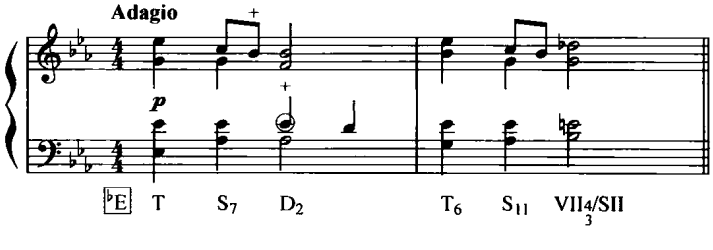
第二种外音选择所配置的和声，依次为：倚音、延留音、经过音、辅助音、先现音。



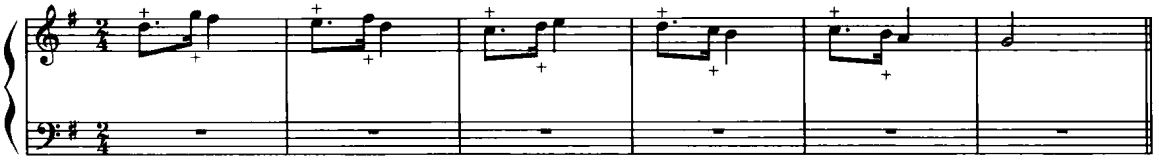
将下列短小旋律设计出不同位置的和弦外音，配置两、三种和声方案。先预定好和弦外音的位置，再配置和声。可以按照四部和声的写法、也可以采用钢琴织体写作。要求两次所配的和声尽可能选择不同的和声级别及其和声的种种转位形式。

习　题　　一题多做的和弦外音练习(共 12 条)。

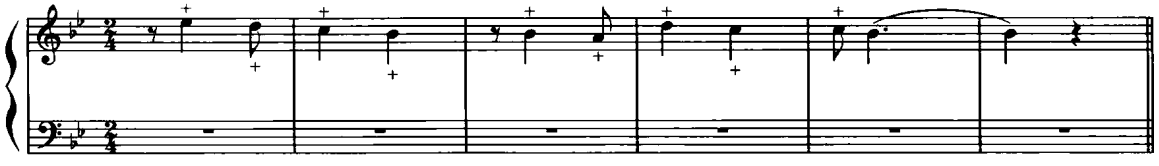
(1) 在下列和弦外音的习作中，注意在延长旋律线的同时要选择好外音位置，即时配和声



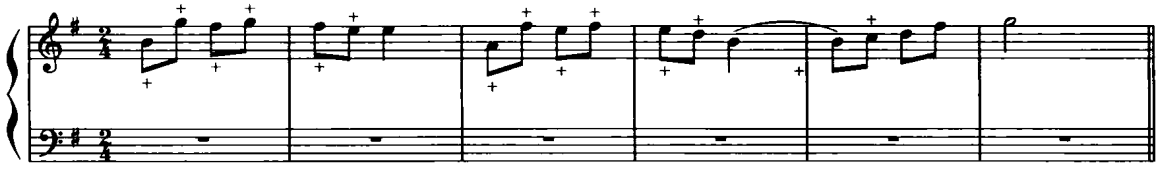
(2) 以下习题的作法是在同一旋律线条上面划分出不同的外音位置，大胆地采用各种强弱拍上和弦外音的选择方案往往可以引发出意想不到的和声配置效果。注意不要连续采用外音，当一个外音获得“解决”之后再设计下一个外音。



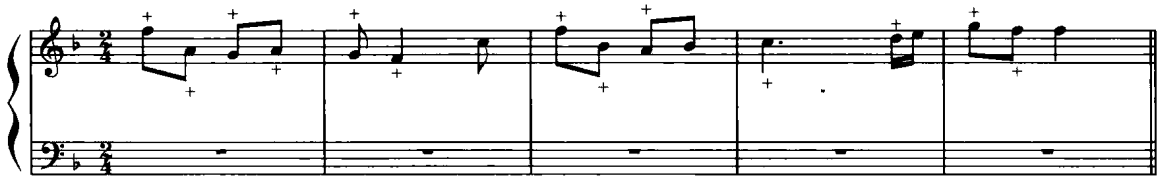
(3)



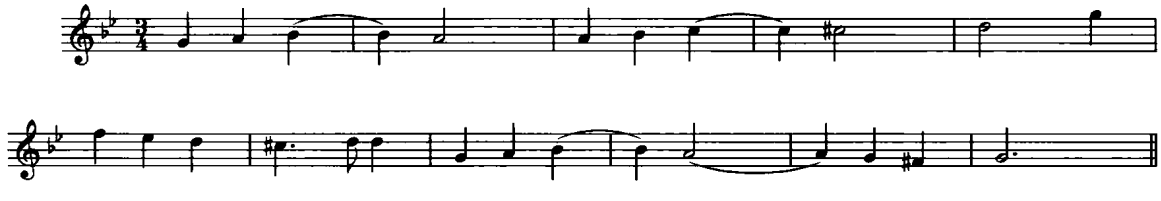
(4)



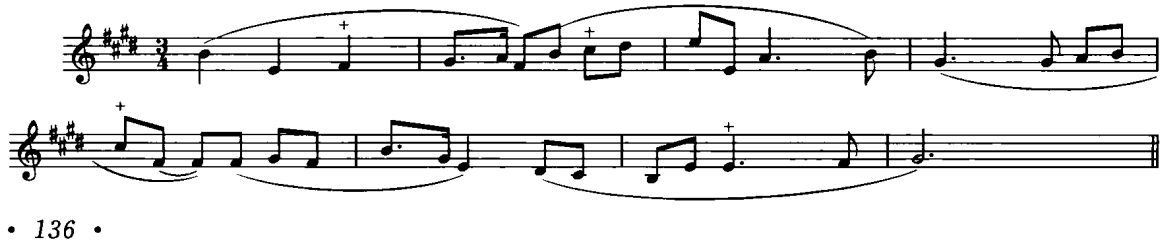
(5)



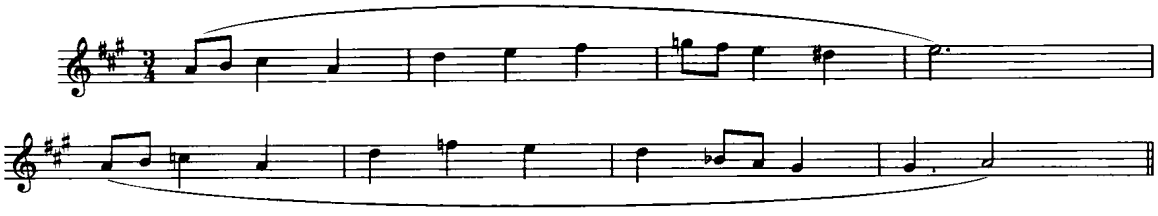
(6)



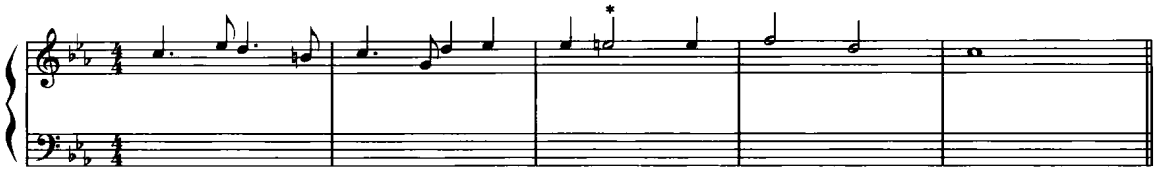
(7)



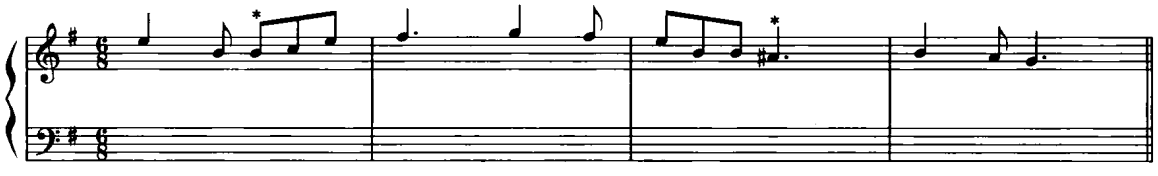
(8)



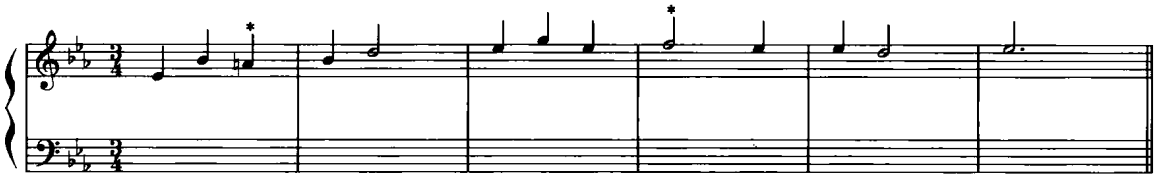
(9)



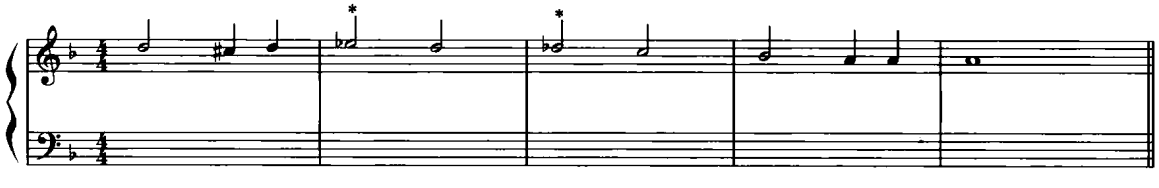
(10)



(11)



(12)



* 请在这些音上尽量配置减七和弦。

训练 4　低音线条引导下的半音化和声配置

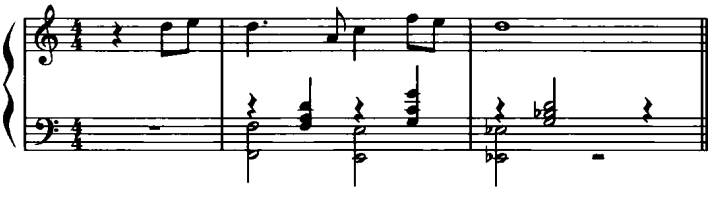
训练目的　低音线条的设计直接关系到和弦选择的灵活性、和声进行中音响色彩的产生。由于低音线条“进行方向”(上行、下行)的不同以及音程度数的“进行步伐”不同,可以产生多样化的色彩和声音响。培养学习者“和声变形”的能力。

根据本章所讲的低音线条决定和声进行的情况,学习者要进行大量类似的写作练习。低

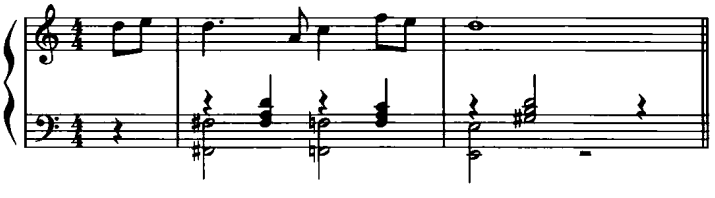
音线条可以是音阶式的上下级进关系，也可以单纯考虑和声的功能来选择不同的和声进行。为一个简单的旋律配写五至六种不同的半音化和声，其中需要制订种种低音线条的半音化和声的设计方案。重要的是，每一道题在完成之后一定要在钢琴上弹奏，以此品味不同配置方案和声色彩的不同和取舍。

示　范　　为所给出的同一个旋律线，设计低音线条，低音意味着和弦的原位或转位，其后的线形运动要有明确方向的上行或下行进行。以学习者自己所掌握的和声技能，选择和弦并完成不同的半音化和声的配置。

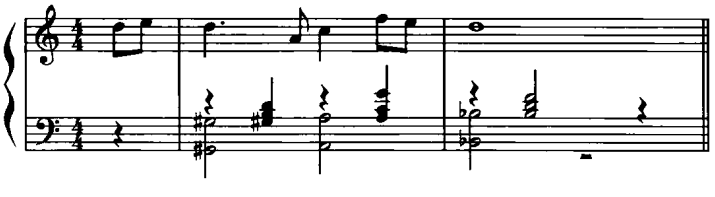
(1) 低音下行级进



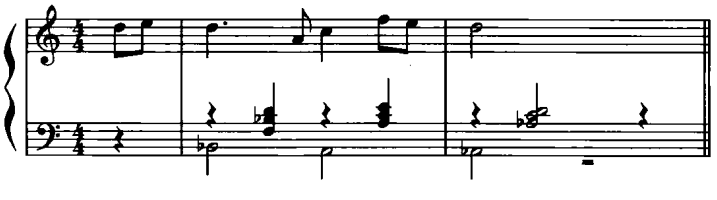
(2) 低音下行级进



(3) 低音上行级进

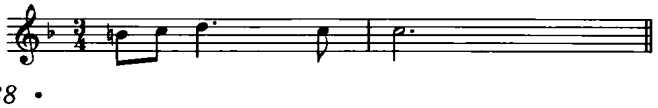


(4) 低音下行级进



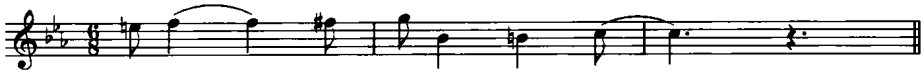
习　题　　根据下列的短小旋律，制订规律运动的低音线条，写作半音化和声。按照上面所列举的训练方法，将每一个相同的旋律至少写出三到四种不同的和声设计(共 10 条)。

(1)



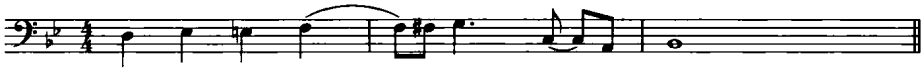
(2)

(3)

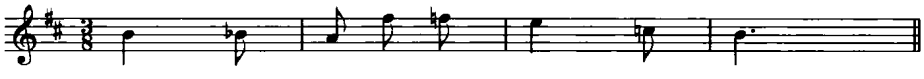


(4)

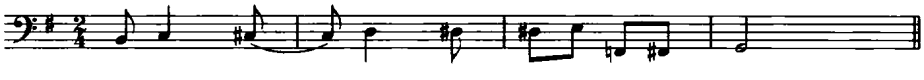
(5)



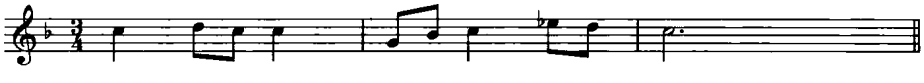
(6)



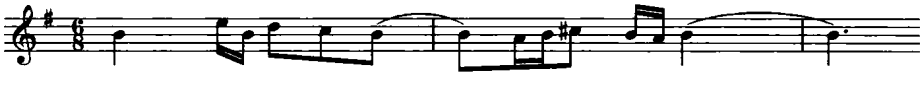
(7)根据低音线条的设计，写出上方声部的和声进行。



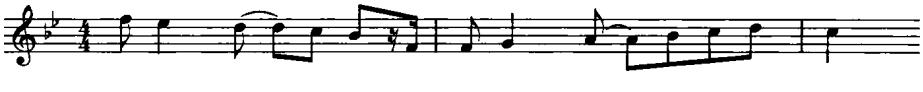
(8)



(9)



(10)

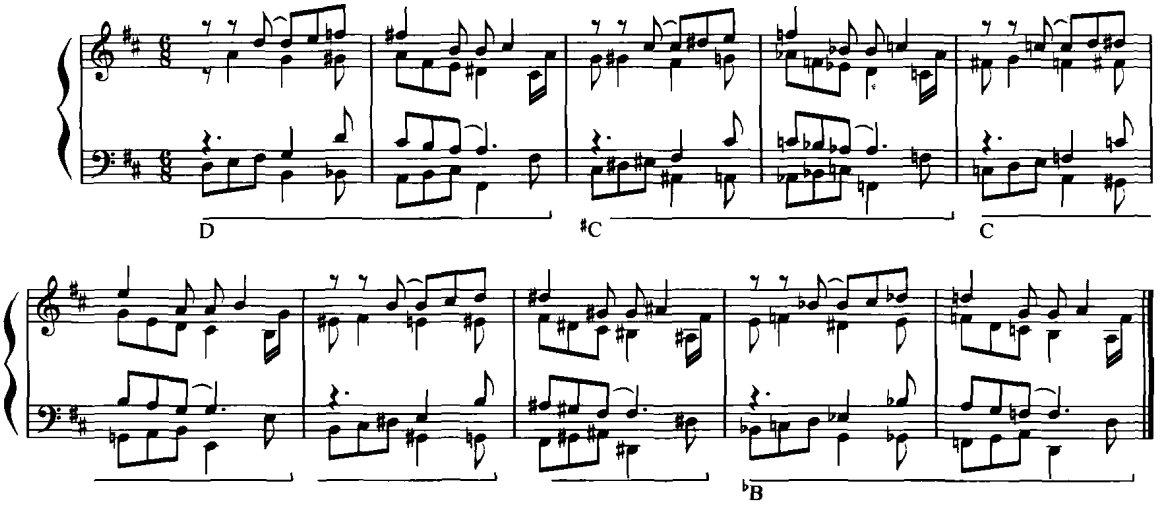


训练 5　离调模进

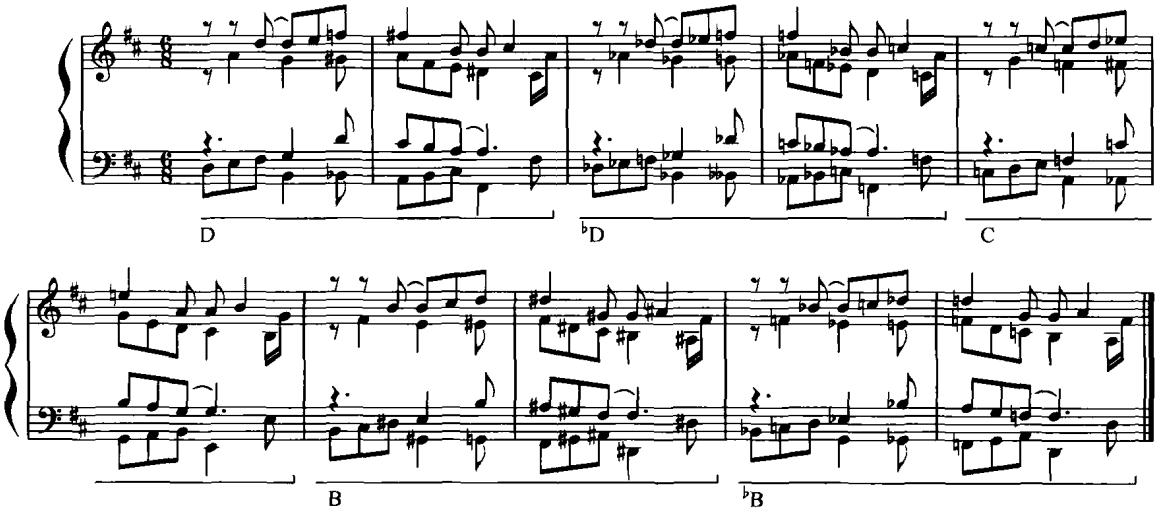
训练目的　　离调模进训练的目的是使学习者在原有调性主题的基础上，能够熟练地在各种调性上写作同一主题的模进关系。在有调号或无调号的情况下，都能够熟练地记录模进在各个调性上的曲谱以及它们的等音高关系。这种手法大多用在展开性的音乐段落当中，原型采用短小的音乐材料，掌握灵活地穿梭于各种调性领域的能力。

示范 1　首先要确定“模进的步伐”，即，是以上行还是下行、是以大小二度还是大小三度进行的“级进式”模进。每一次模进的衔接处，要特别注意声部的正确连接，还要注意习题是在正常的音域中进行的。不要因为模进的连续上升或降低出现声部超越、交错。由于模进每一次都是处于新的调性关系中，其横向线条连续进行一定要流畅自然。

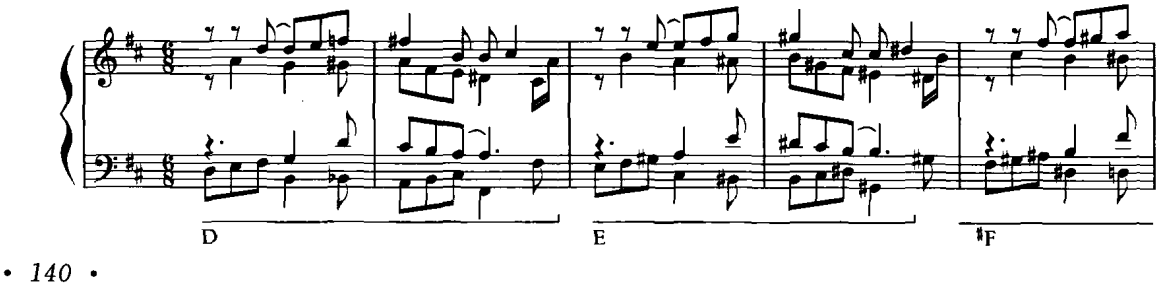
模进的原型

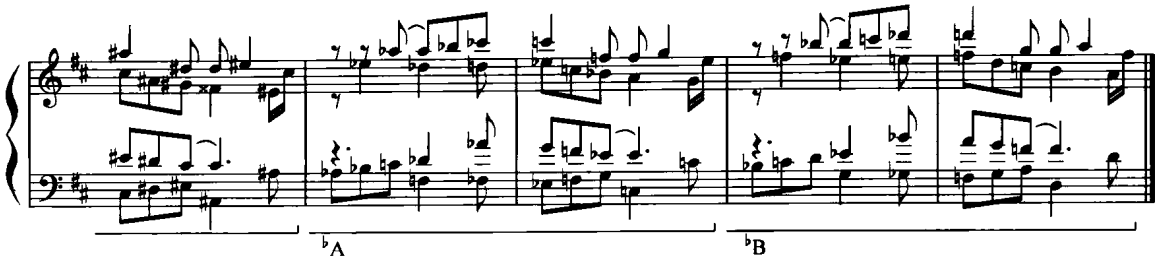


下小二度模进



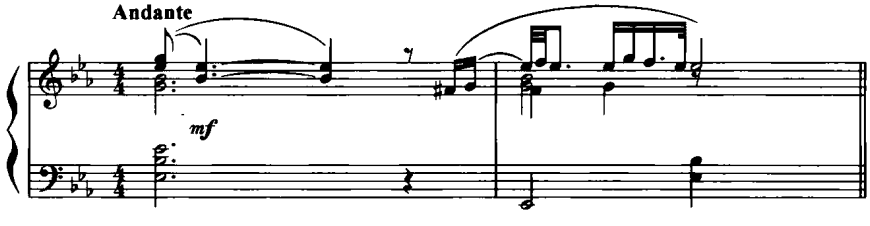
上大二度模进



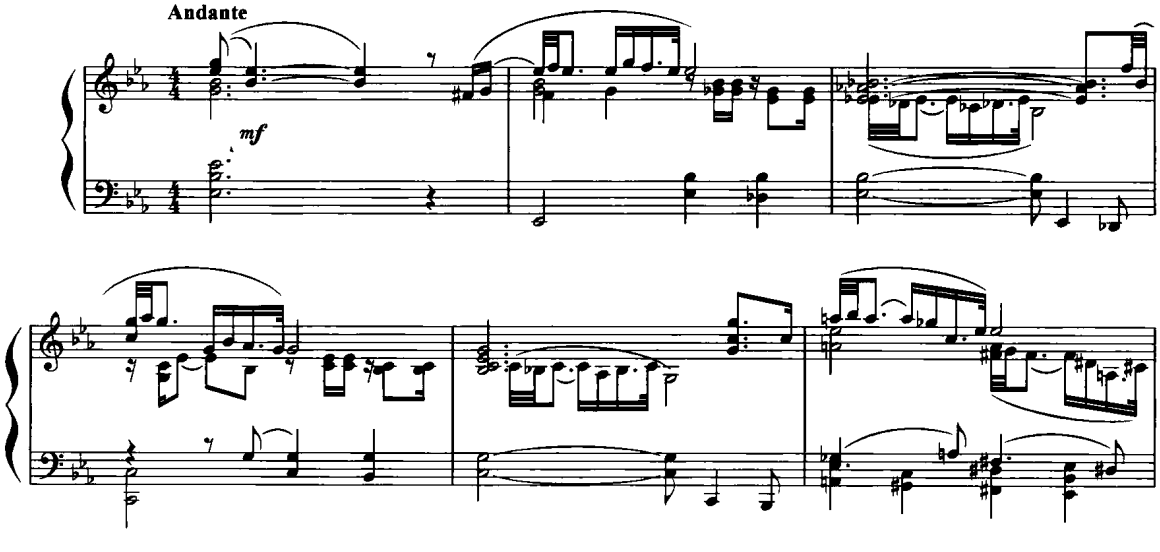


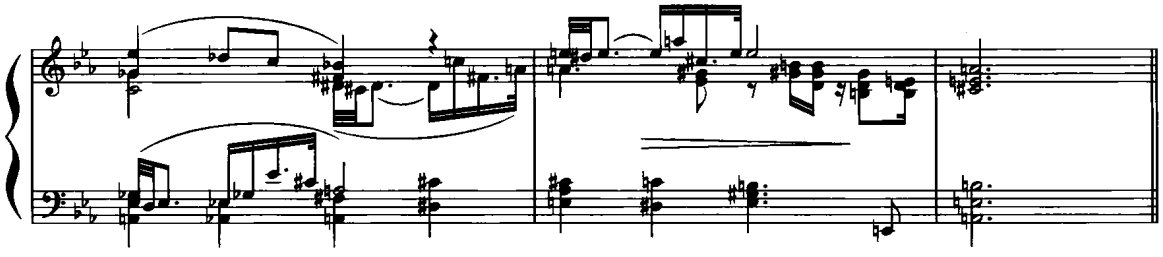
示范 2　根据前两小节主题续写一个离调的乐段，是一种较为自由的模进练习。首先需要确定主题的调性，然后设计写作过程中的调性转换关系以及中介和弦的位置，最后设计如何回到原来的调性。与前面示范的训练相比，这个练习要求学习者具备更加灵活的调性思维，在发展主题的同时，还需要注意音乐材料的有机贯穿关系和织体形态相对保持统一。下例的中间部分还采用了音组模进，将示范 1 中的单纯模进练习运用到乐段中间部分的发展过程中，这样可以更加明确地认识到“模进手法”通常所应当运用到什么地方。

主题是在♭E 大调上开始，$\frac{4}{4}$节拍。



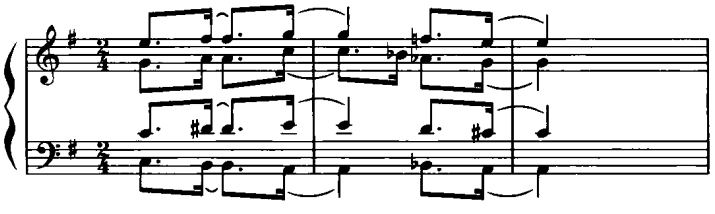
经过这样动机在各个声部间的贯穿、模进等发展手法，最后在其三全音关系的调性 A 上结束。



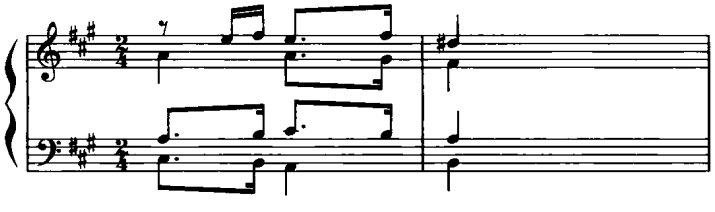


习　题　　根据上面所列举的两种示范，在训练中可以每题作出类似的两种发展：1. 单纯的模进练习；2. 将音乐主题发展，在作品的中间部分采用模进和离调等手法，明确音乐写作中的调性关系、转调或离调的中介关系以及最终结束的调性关系（共 8 题）。

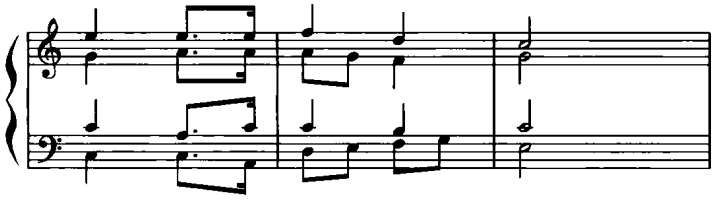
(1)



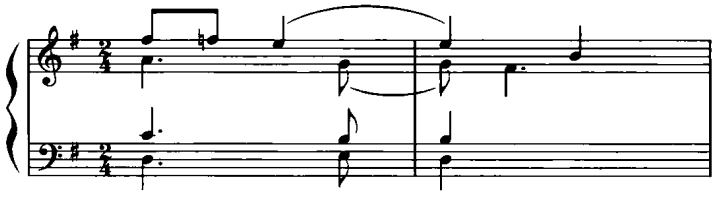
(2)



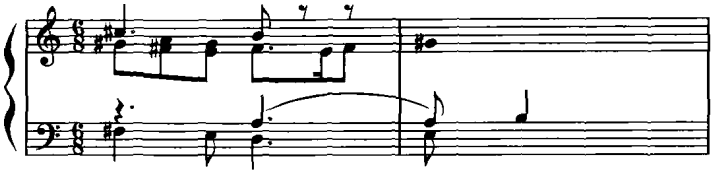
(3)



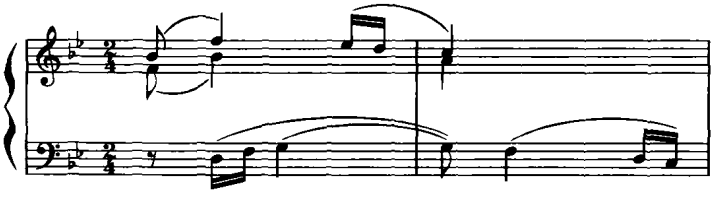
(4)



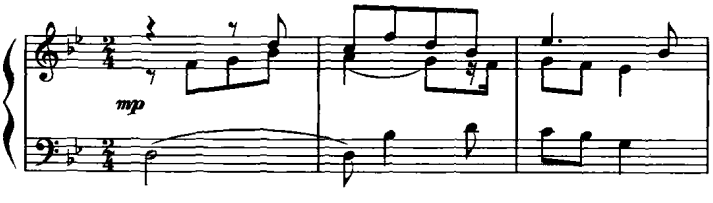
(5)



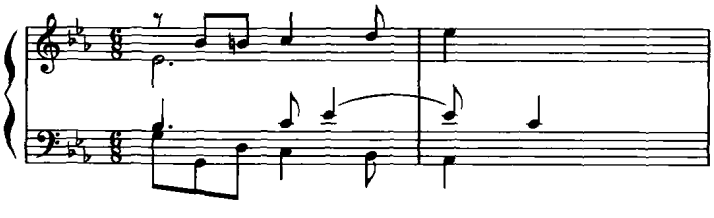
(6)



(7)



(8)



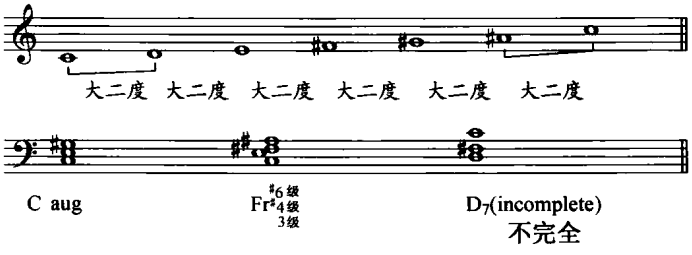
训练 6　特殊音阶背景下的和声配置

训练目的　　我们在音乐创作中经常会遇到，在惯用的传统调式调性之外的所谓“人工音阶”，调式的音程关系各异，音乐的音响也会出现多样化的风格。这是创作中所能够吸引人的主要方面。尽管音响有些“怪异”，但如果把多声部关系处理好，就会创建出新的写作规则，作品的音响就会有条理地呈现出来。在创作实践中，基于调式音阶的写作，具有更为广阔的音响魅力和表现天地。

我们所面对的是如何在技术上将构思好的“人工音阶”，设计出和声式的多声部音乐。如下所示：

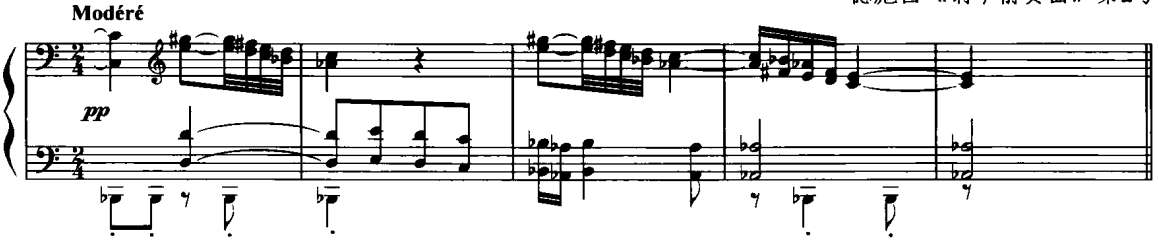
示范 1　　全音阶——以相对熟悉的全音阶为例，它的音阶构成和基本和声构成如下：

音阶与和弦设计



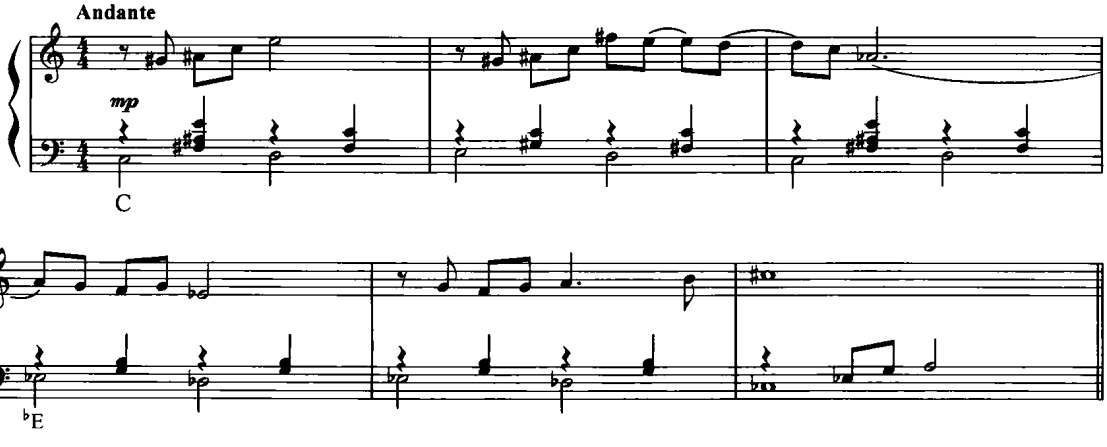
德彪西曾为这样的全音阶创作过《钢琴前奏曲》第 2 号，其中♭A、♭B 引用了等音。

德彪西《钢琴前奏曲》第2号



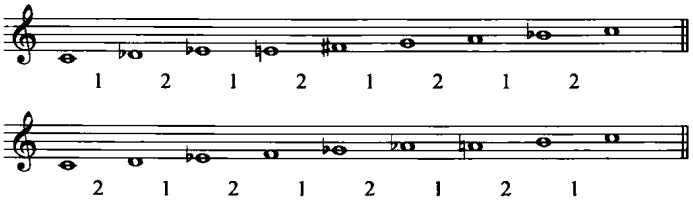
更多的和弦组合，需要在训练中不但要依据音阶中的音程特点来构思出各类叠置方式的和弦，还应当考虑到各个和弦之间的连接关系。下例就是在以 C 为首音的全音阶和以 E 为首音的全音阶上写作的钢琴小品片段。

在两个全音阶上所作的音乐片段：



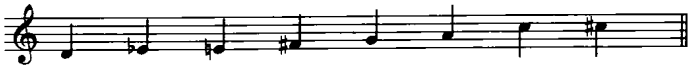
下面两个八声“人工音阶”的音程是很有规律可循的，第一个是小二度和大二度的交替；第二个是大二度和小二度的交替。依据其中的音程特点来构思其中的和弦（叠置方式自由）、和弦间的连接（连接以级进为主，考虑声部反向等因素）及其和声进行。

人工音阶例：



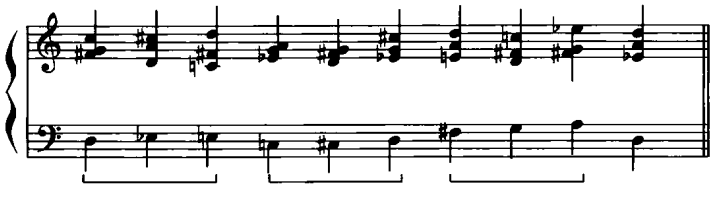
示范 2　以下面这个人工音阶为例，先是设计和声进行方式，再依据和声进行的骨干音写作一段钢琴独奏小品。

基本八声音阶：

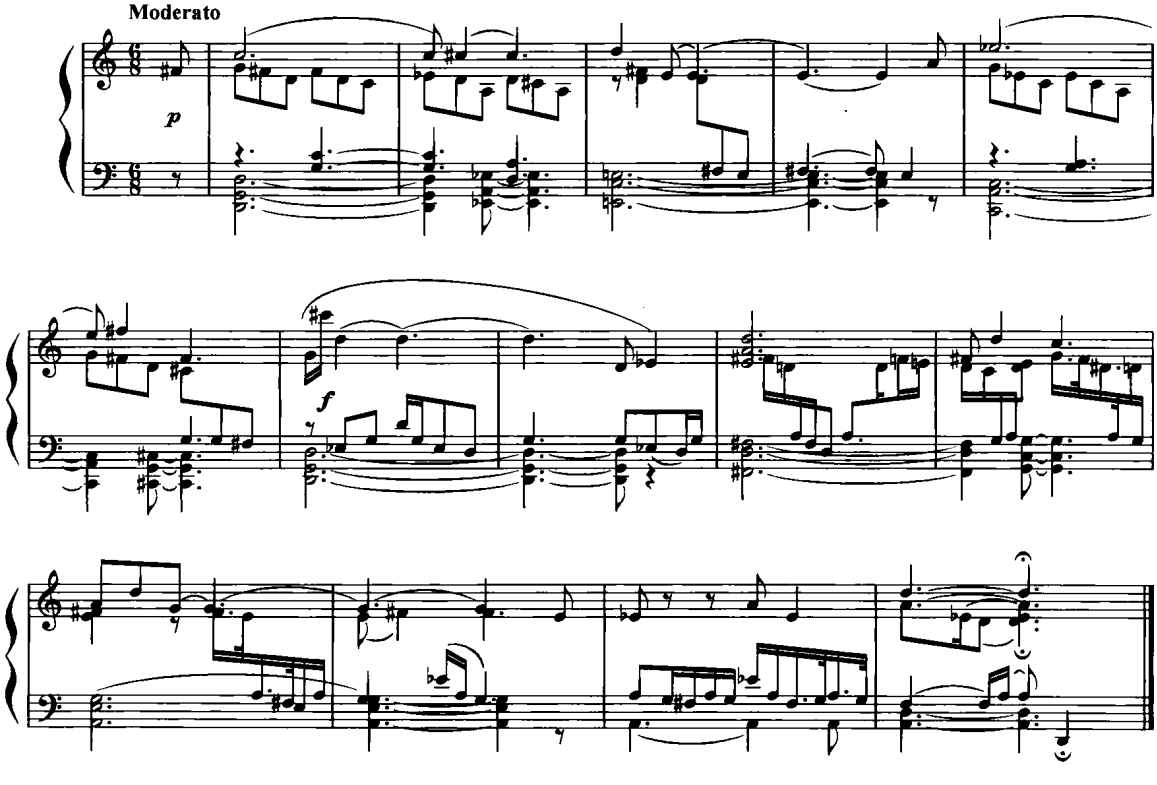


设计和声的进行，可以规律地自由组合原始音阶中的各个音高，并将其纵向排列，注意声部连接时以平稳进行为主，如果出现声部间的跳进，需要在其后面平稳连接，同时注意横向声部间的连接不要连续大跳。

下面这组和声进行的规律是以三个和弦为一组，纵向和弦叠置关系多样，低音是二度上行，最终有 A—D 的终止式。



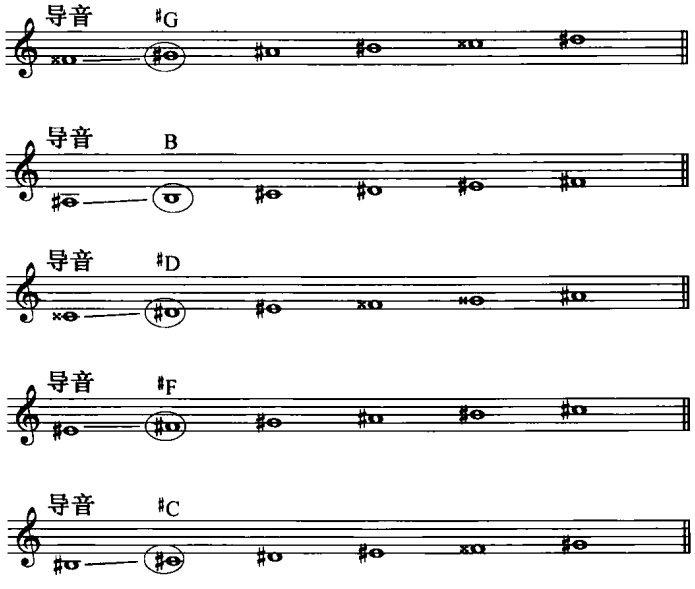
再以这样一种基本的和声进行写作钢琴织体化的小品：



示范 3　在 E 调上建立一系列人工音阶，要求每个音阶的首音是调式的导音，第二个音

是主音，每个音阶的结束音都是调式的属音。此外，音阶首尾两对音程都是小二度，中间的音程对都是大二度形成音阶的对称关系。音阶 E：

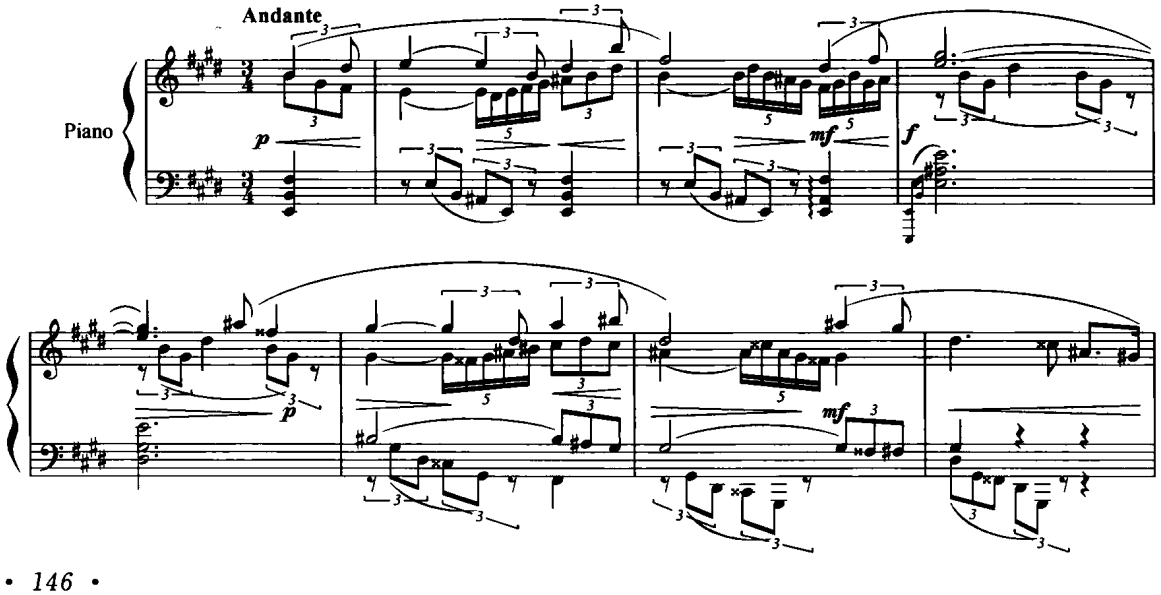
有五个移位音阶。都是在上面主要音阶的基础上移位形成，其中的音程关系完全一样：



根据这六个移位关系的音阶设计出一个音乐结构：

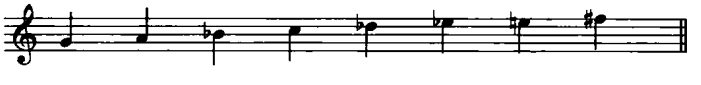
A	A1
音阶：E ♯G B	B ♯D ♯F ♯C E

音乐的和声、织体随着音阶的构成而自行设计，这就要求写作者逐步培养随机设计和声、织体的能力，通过这一训练，培养这种锻炼意识。

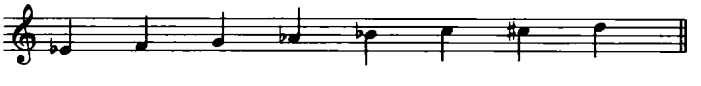


习　题　　下面再列出一些人工音阶(共 6 条),供学习者设计各种可能的和声进行。

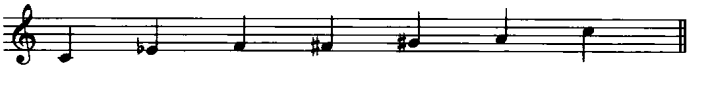
(1)



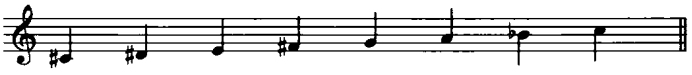
(2)



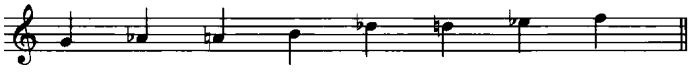
(3)



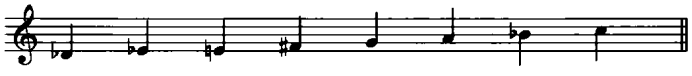
(4)



(5)



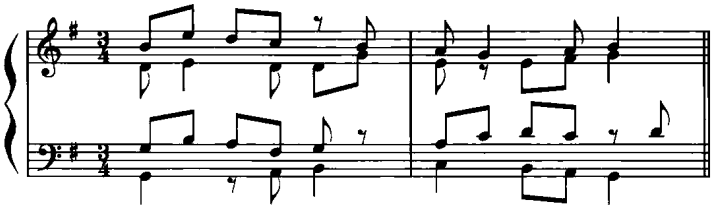
(6)



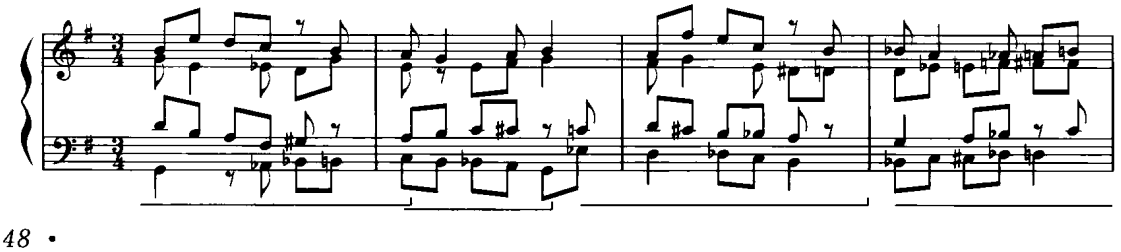
训练 7　多声部写作方式及其和声性质的变换

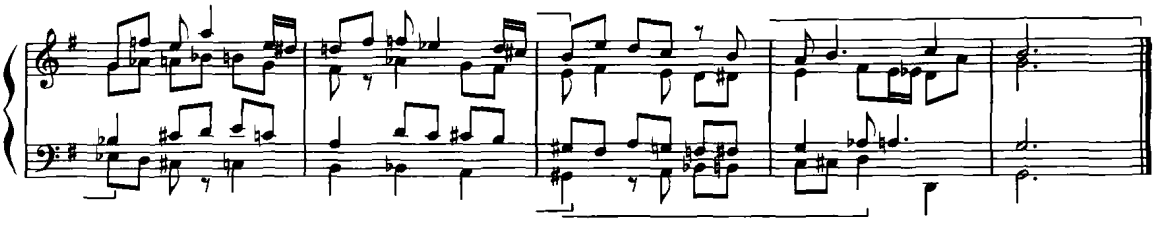
训练目的　　在一种自然音阶的和声配置方式下，将自然功能的和声演变成半音化和声，是对学习者的一种训练。使其在熟悉大小调调式系统的基础上，增添半音化的音响想象力同时这是采用半音化多声部思维的必要起始阶段。音乐的变形能力在很大程度上表现为和声色彩的变形能力，在音乐的连接、展开和主题再次陈述时，和声的色彩性对于形成完美音乐作品的整体面貌显得格外重要。训练当中采用合唱式的织体写作，为的是训练学习者在考虑纵向和声色彩的同时，增强横向的线条感觉。

示　范　　原型主题是在一个 G 大调自然音阶上形成的自然和声进行：



在其后的发展中，我们要将这个自然大调的和声改变成具有半音化倾向的调性和声。在改编成为半音化和声的进行当中，注意通常的和声写作中声部进行的要求，半音化进行的思路有多种选择，如加入和弦外音、自然的 II 级改变为重属，局部改为附属和弦，降种和弦、离调进行等等，特别是要在低音线条的设计方面下点功夫，而音乐的首尾却应当保持在原有的 G 大调当中。注意谱例中将和声配置的低音线条以线段标识出来，每一个线段表示低音线条的上下进行。同原题中的自然音阶所形成的低音线条相比，这里的低音线条是以半音化写作，最后落在四五度进行的属—主功能上。

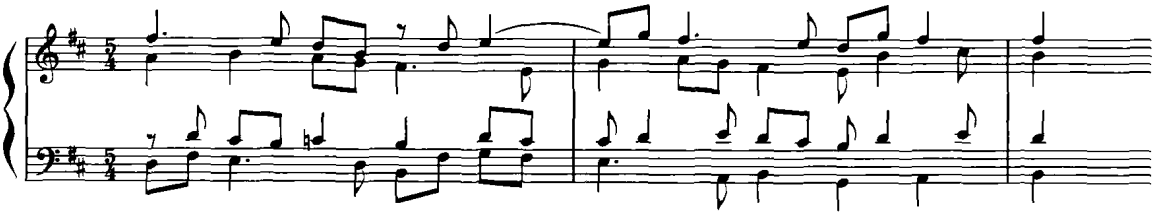




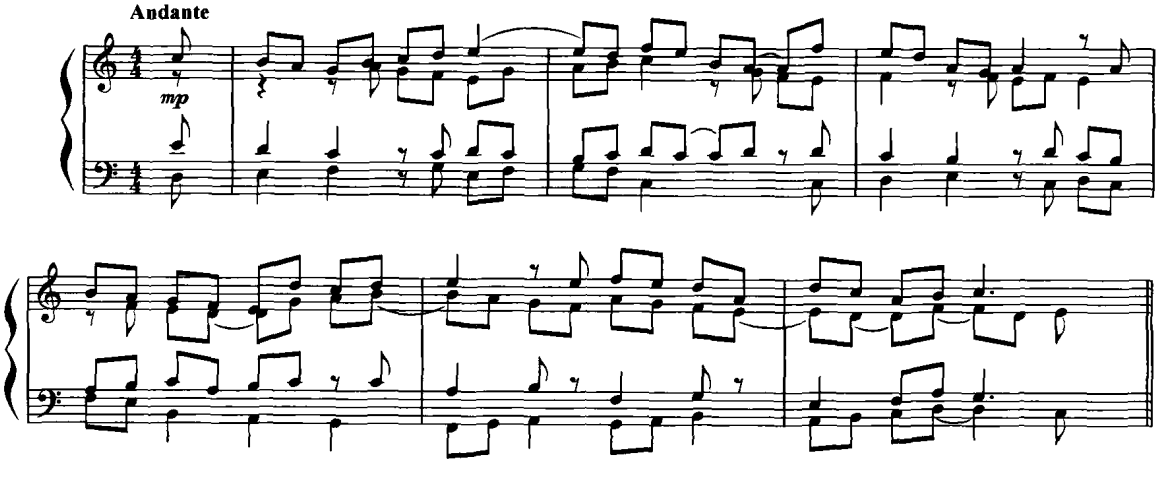
学习者还可以将上题按照上述做半音化的和声进行的方法，再做一遍。

习　题　　在思考将和声变换为带有色彩性的半音化和声中，一定不要忽略其中一个声部中存在的主要旋律中的主题动机，并要有意识地将它作为贯穿的主要材料，同时注意配置规律的低音线条。以下是五道练习题，供训练之用。

(1)

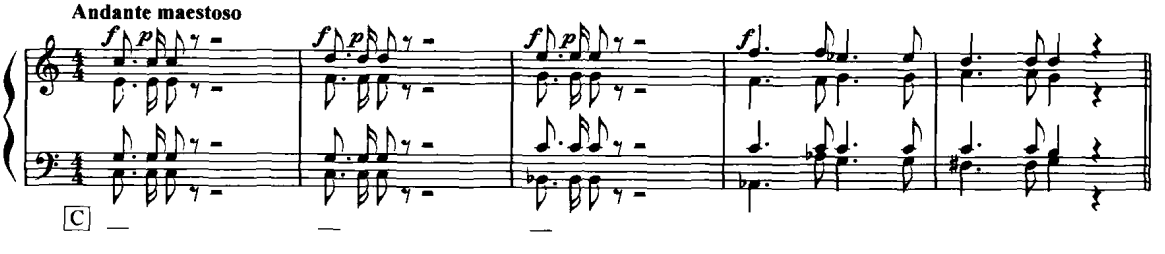


(2)

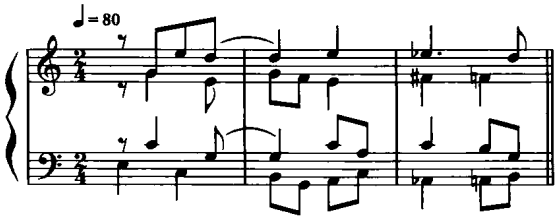


(3)

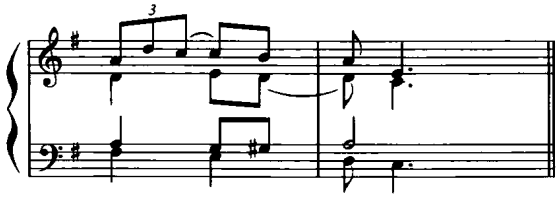
莫扎特《C大调弥撒》K.317



(4)



(5)

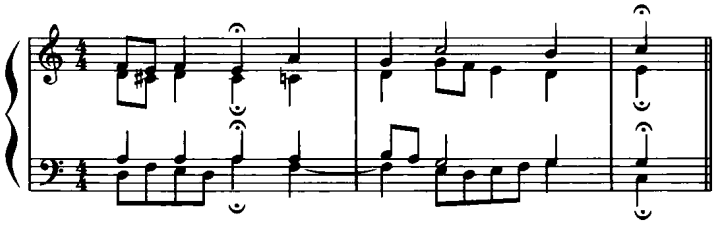


训练 8　离调转调和声布局中的钢琴小品片段写作

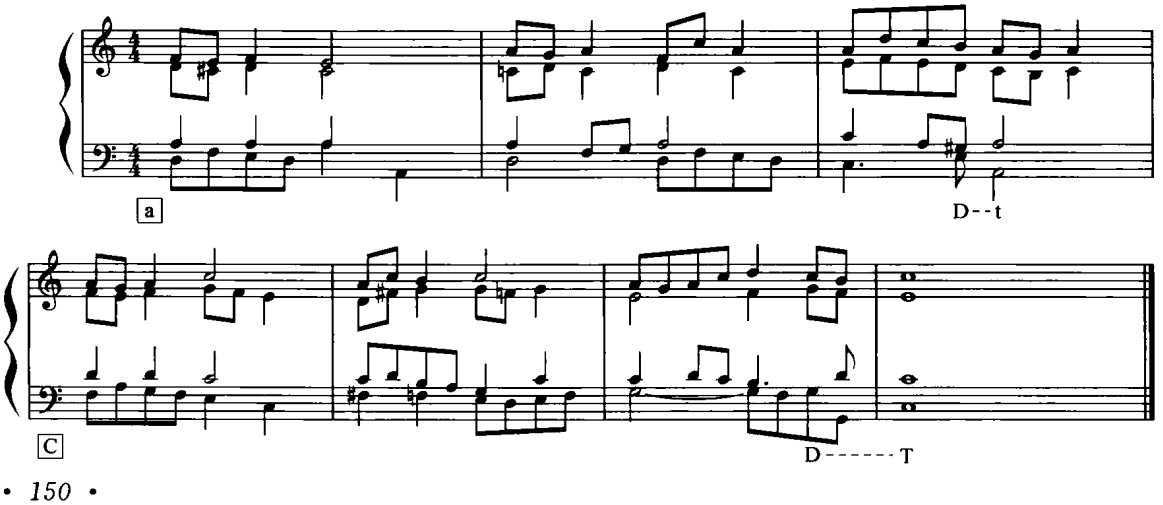
训练目的　　许多音乐作品在其写作之前，和声关系就已经确定了。在这种情况下，调性关系不是总保持不变，而是依照本章所介绍的五度、三度循环关系以及远关系的转调、离调的写作方式写作。目的就是为了强化音乐音响的调性色彩，增进音响的表现魅力。

示　范

巴　赫《圣咏》

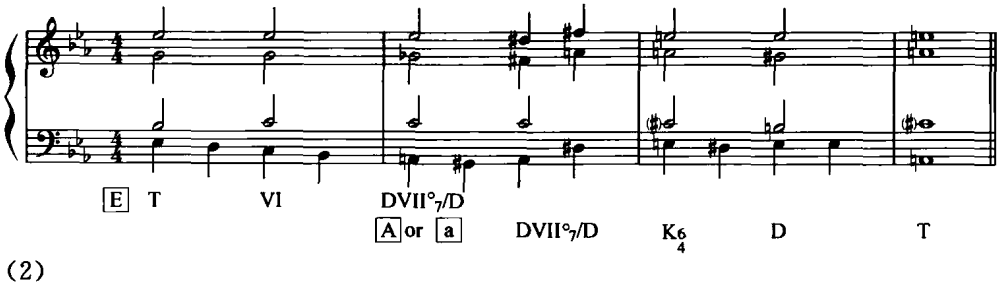


原题是巴赫的一个合唱音乐的片段，在 a 小调开始，结束在 C 大调上。训练是以这个音乐片段的转调关系及其声部连接方式作为依据，重新构思、扩大原有的结构规模，保持原来的调性关系，写作一个相似的 a 小调到 C 大调的合唱音乐的织体片段。



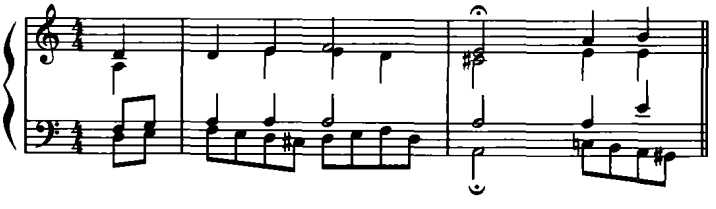
习题 1　将下列一级关系转调的和声关系改编为钢琴独奏织体，并将音乐结构扩大到乐句或乐段的规模。当我们认清其中的调性转换关系后，保留其中的和声关系，将其变为钢琴独奏的织体形式，并注意强调横向旋律性，同时可以加入各种和弦外音(共 3 条)。

(1)

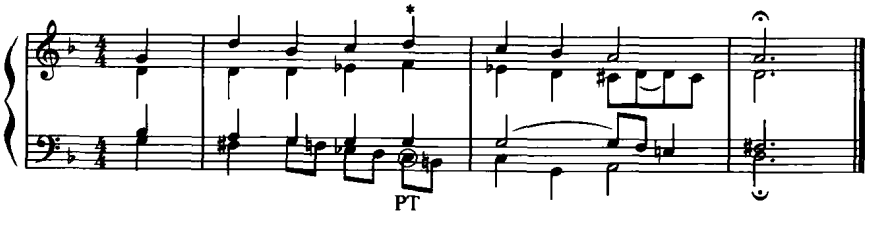


(2)

巴　赫《圣咏》

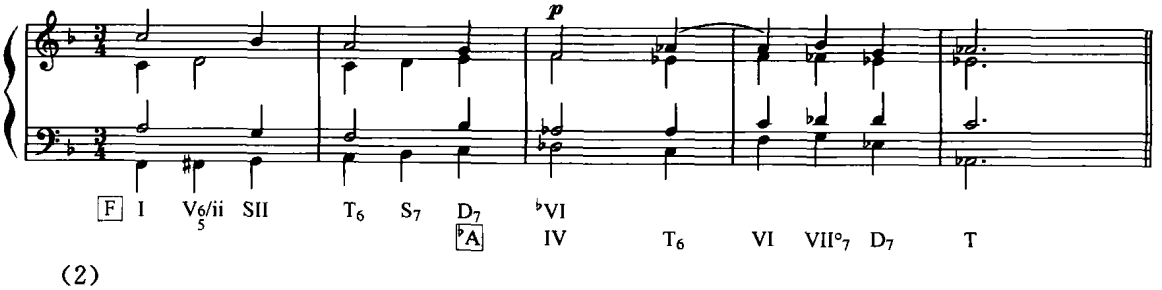


(3)

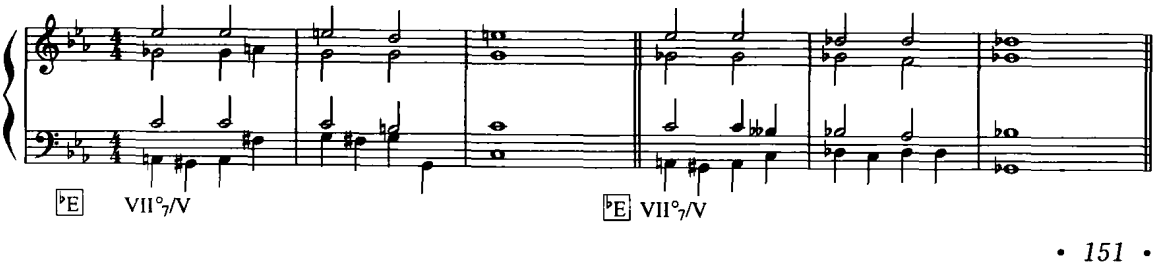


习题 2　为下列三度关系调的和声原型配置和声，注意横向线条的旋律化，并将音乐结构扩大到乐句或乐段的规模(共 2 条)。

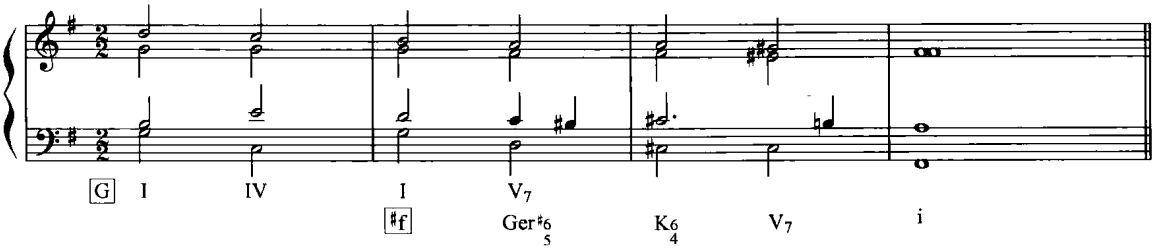
(1)



(2)



习题 3　　将下列较远关系的调性设计，改编成为带有钢琴小品织体的音乐片段。

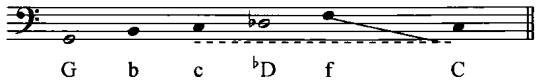


训练 9　为调性转换中的单旋律以及十二音调性思维下的旋律配置和声

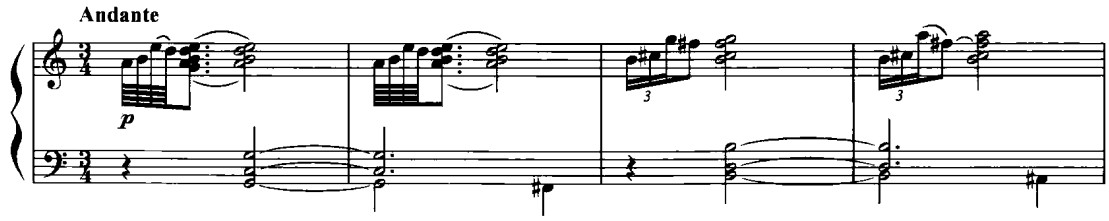
训练目的　　能够准确无误地把握单旋律中的多声部因素，并将其配置成为令人满意的多声部音响，是这一训练的主要目的。在含有离调因素的单一旋律当中，如何处理好其中的多声部关系？除了和声学中所介绍的一些理性概念外，对于单旋律中调性转换的内心音响感受能力，依然是创作者所应当具备的首要条件。在技术方面需要注意的还有中介和弦的位置、两个调性之间的远近关系，以及转调后音乐音响的表情变化因素，等等。根据第五节“离调转调换调等手法”中所介绍的十二音调性关系，要在一个特定调性范围内，以传统和声级别的配置思维为出发点，设计和连接一系列半音化和声，可以分为几个阶段进行训练：1. 以三度叠置和弦为主的各种半音化和声的进行；2. 由各种和弦叠置方式交替出现的半音化和声进行；3. 在多种和弦叠置方式中加入各种和弦外音的半音化和声进行。所有这些训练都要在低音线条逻辑化进行的前提下完成，没有两端声部的合理设计以及声部连接的法则，和声进行就不会产生好的音响效果。这类训练将会在今后音乐创作中经常遇到，处处显示出多声部色彩的音响魅力，所以值得我们下大力气进行探究和发掘。

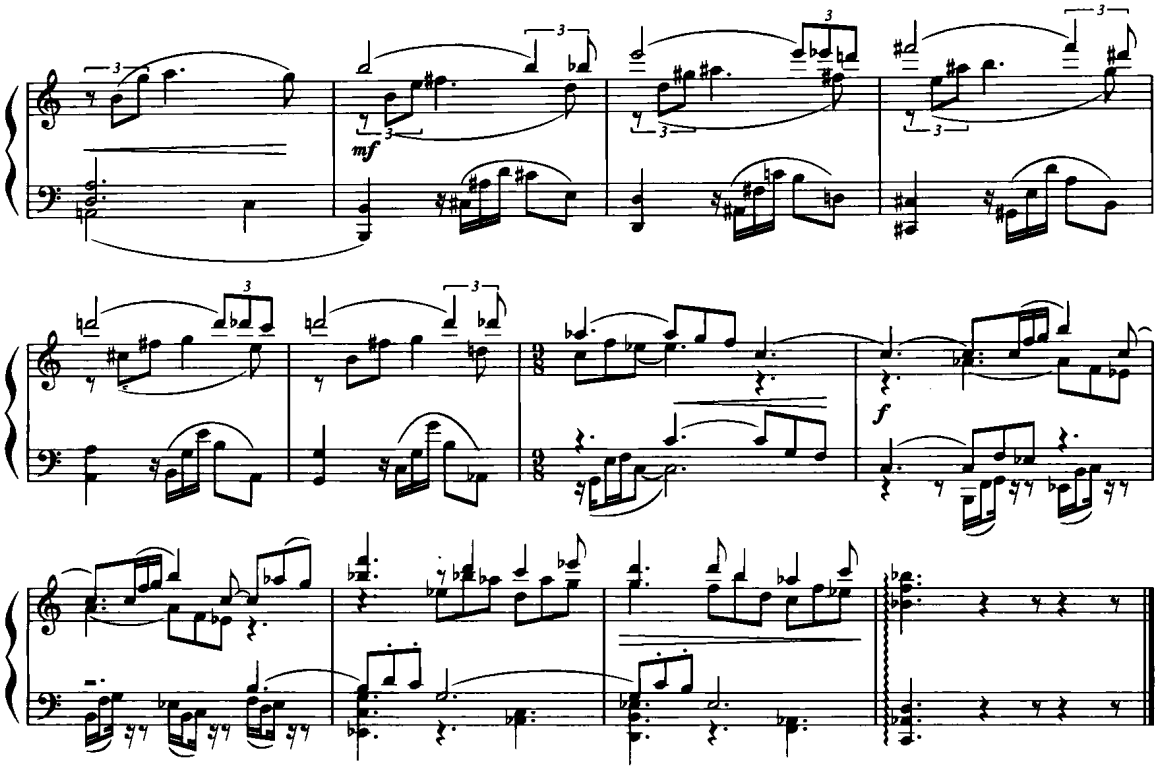
示范 1　　单旋律的主题

为一个单旋律设计出多声部作品中的调性组织，要注意在旋律中可能蕴育着调式以外的和弦外音，可能遇到在发展主题的过程中，调性的转换（离调或转调）以及在调性转换时的中介和弦设计等问题。



在上方的调性设计中，为单旋律配置和声，其中和声层的设计、和弦的选择与连接，都要在写作中一并完成的：

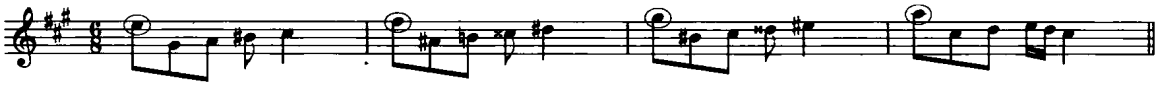




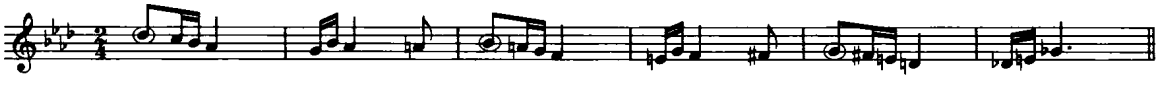
习题 1　　为下列的单旋律配置和声。所给予的旋律可以被看做是和声习题中的其中一层，可以分别安排在上、中、下任一和声层中，以三层为主配置和声。

续写下列的离、转调模进旋律片段并配置和声(共 4 题)。

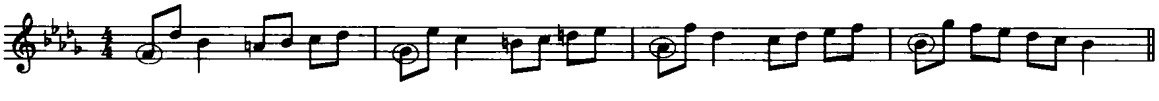
(1)



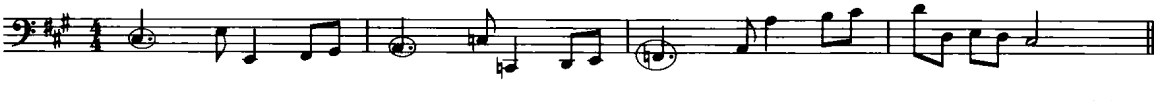
(2)



(3)



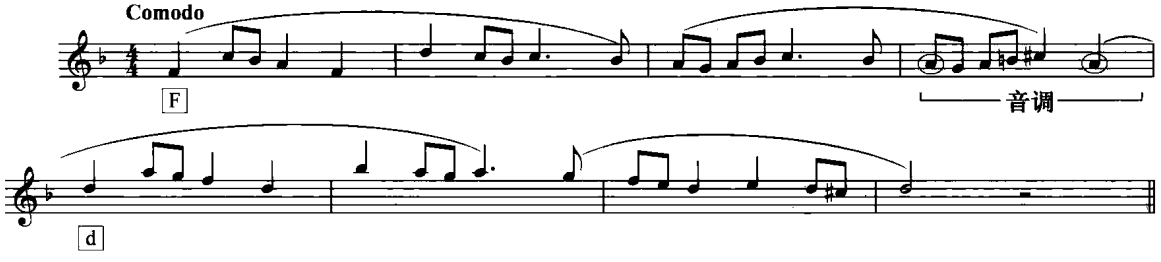
(4)



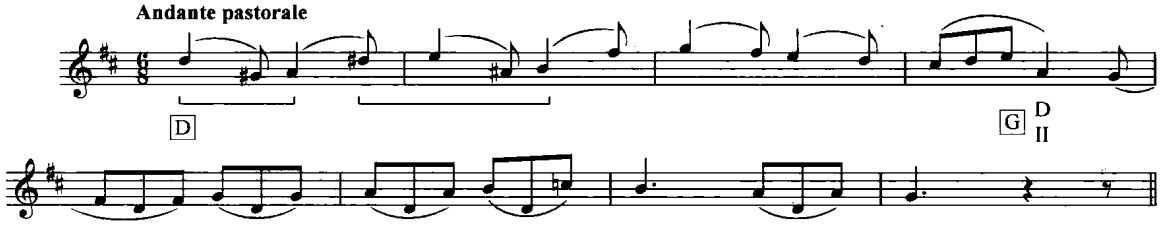
习题 2　　根据完整的小型曲式中的旋律，划分调性范围，配置和声（共 11 例）。

可以采用高低音谱号 2∶2 式的四部和声习题写法；也可以采用钢琴手位 3∶1 的和声配置方式。

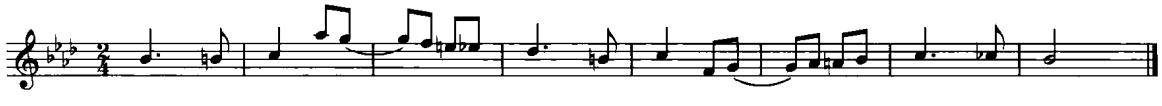
(1)



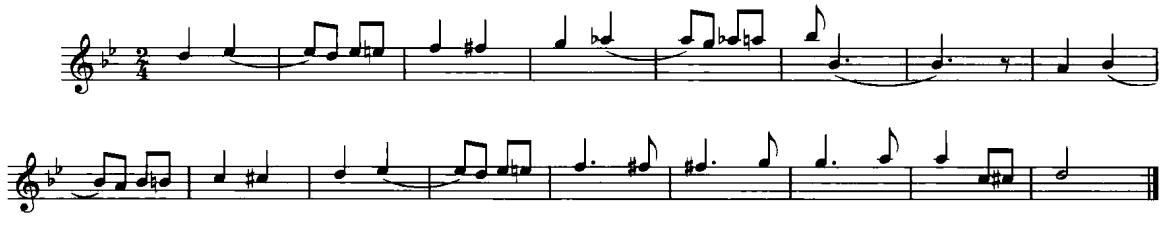
(2)



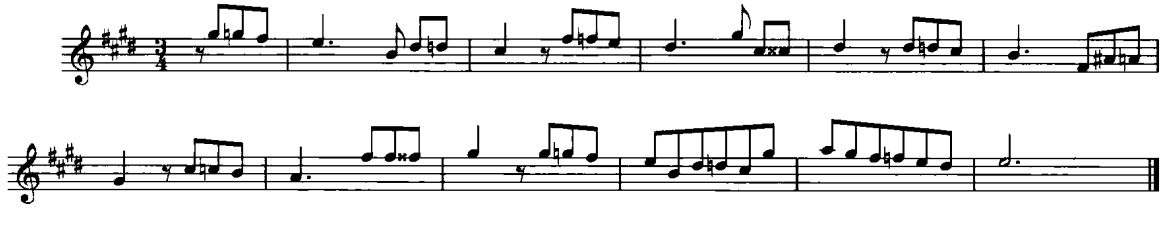
(3)



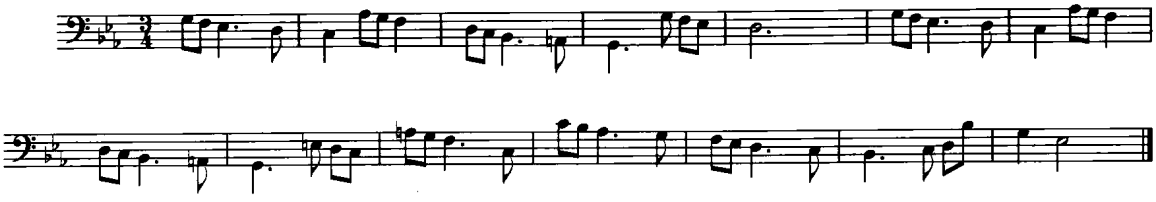
(4)



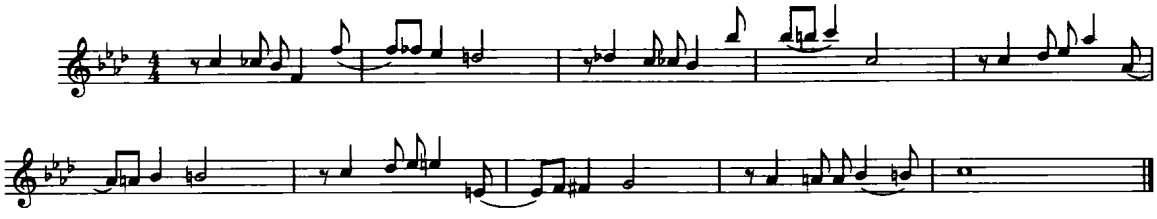
(5)



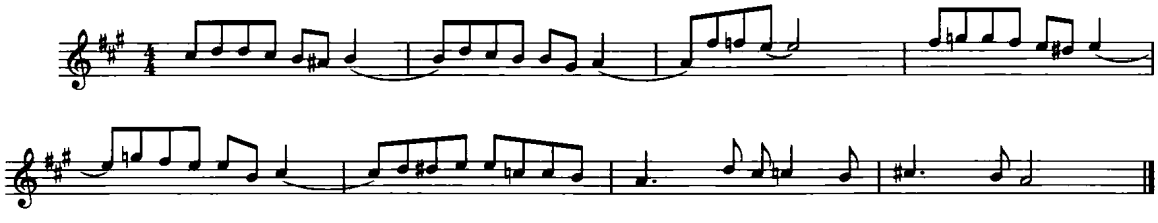
(6)



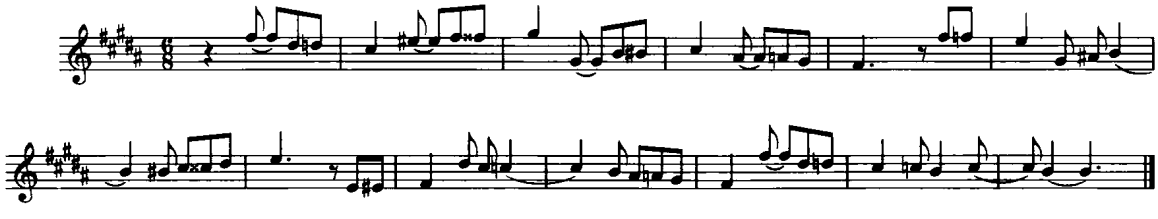
(7)



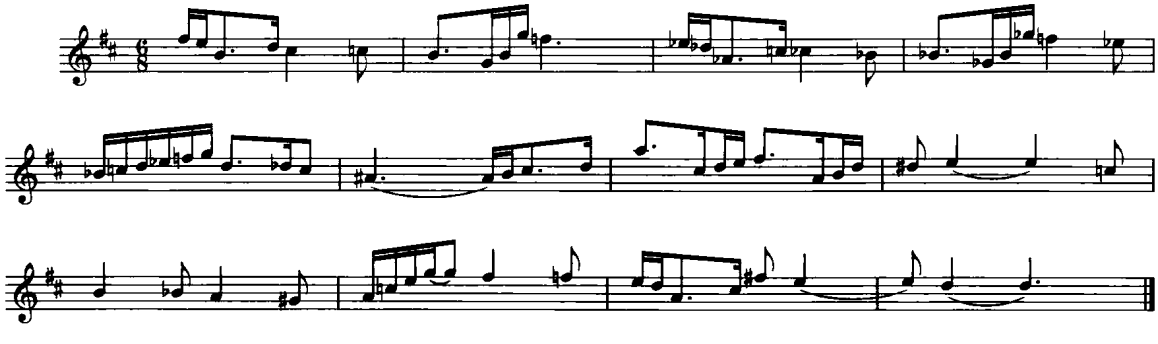
(8)



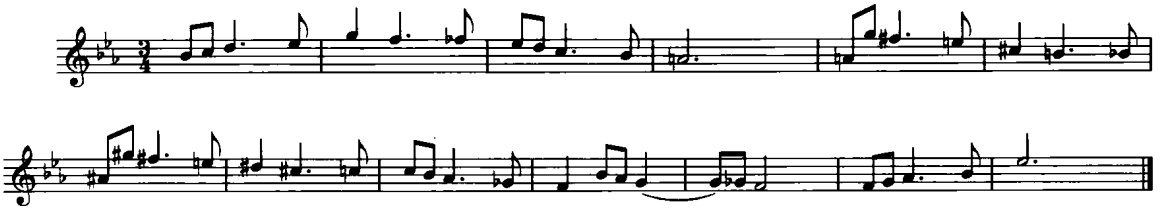
(9)



(10)

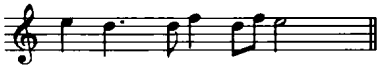


(11)

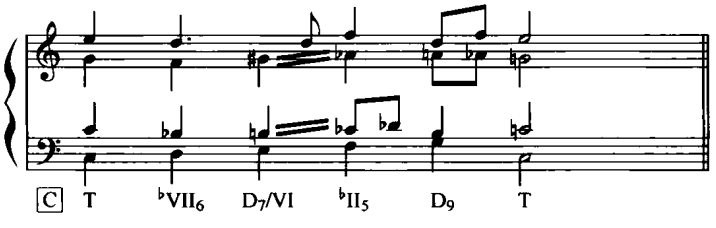


示范 2　在一种单一旋律状态下，如要独立配置出若干不同音响的十二音半音化和声，除了需要考虑升号系统的副属和弦外，还需考虑降号系统各个级别的和声进行，并将两者有机融合并连接在一起，形成一种自然、和谐的和声进行。

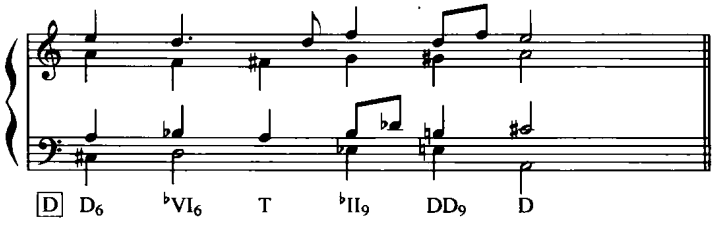
例如下面这条短小的旋律：



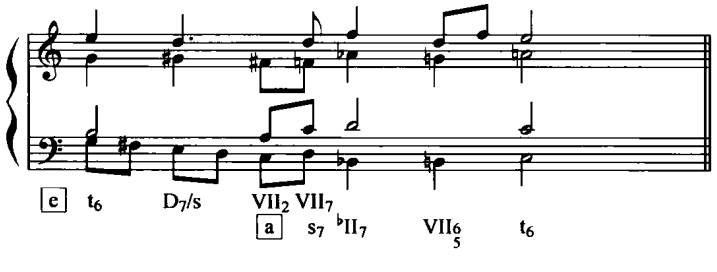
在 C 大调上配置和声，也要考虑在各种等音情况下降种和弦的使用，使呈音阶式上行的低音线条能解决到一个稳定功能的和弦上。



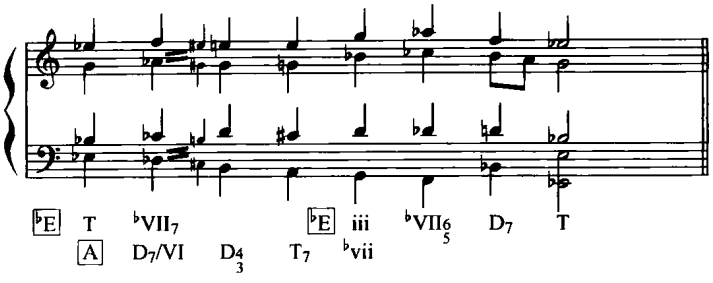
在 D 大调上配置和声，要考虑在各种等音情况下降种和弦的使用，低音线条仍然呈音阶式上行，并有功能性的解决。



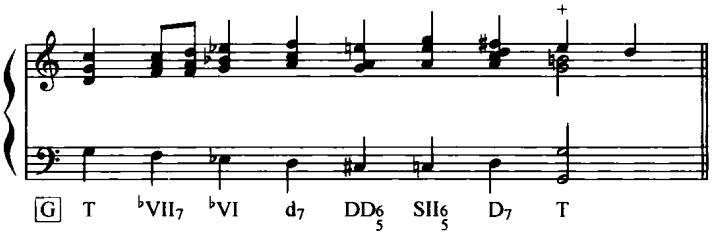
先在 e 小调，然后转向 a 小调的和声设计，也会带来不同的和声色彩：



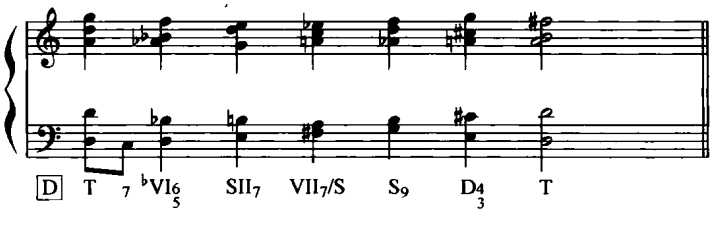
示范 3　在配置和声的过程中，还要考虑“异调配置”的可能性。借用其他调性中的和声，以离调思维的方式，最终回到原调性上。同样要注意低音线条的规律性运动。



还可以考虑和弦纵向叠置方式的多样性，和弦的各种转位形式以及和弦外音的灵活运用。例如，下例第一小节的和弦就是四度叠置。

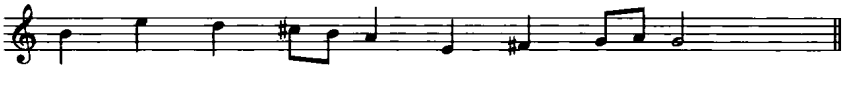


下面也是四度、二度叠置与三度叠置并用的实例，注意其中的首尾和弦。这样的和声设计，不仅产生出较为丰富的十二音调性和声进行的色彩性音响，而且也为线形对位化织体写作，奠定了一种可靠的基础。

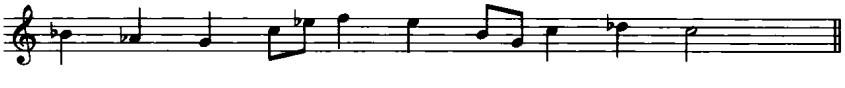


习　题　下面这些单旋律片段蕴涵着种种不同的调性设计，学习者在练习中可以对一条旋律配置若干不同的和声进行，不同低音线条、不同和弦纵向叠置方式以及不同和声外音的使用等等，都会创造出种种不同的半音化和声的音响实践(共 10 条)。

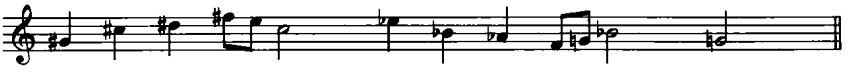
(1)



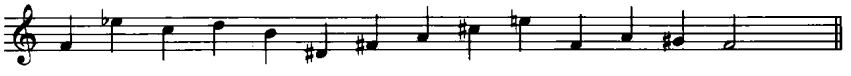
(2)



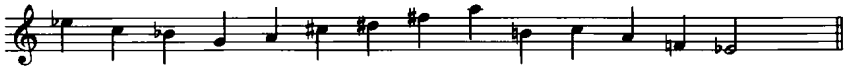
(3)



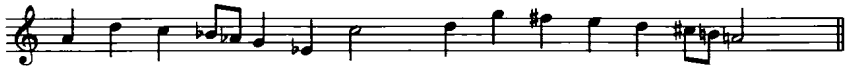
(4)



(5)



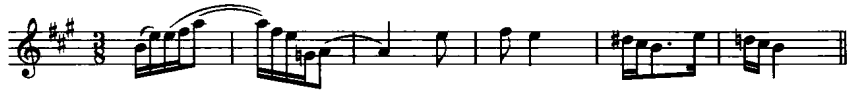
(6)



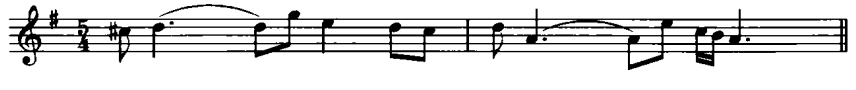
(7)

(8) 带有节拍的主题，要考虑到各种和弦外音的可能性。

(9)



(10)



第五章　织体形态——音响的布局

既使基本掌握四部和声的写作原则，还是不能直接进入音乐的创作过程，因为“纵向式和声”在使用中只能起到“打点”的伴奏作用，缺乏实际且丰富的音乐表现力。将和声习题转化成音乐的多声部织体，还需要几个必要环节：

(1)和声原型

(2)合唱式织体

(3)和声的钢琴音型化

(4)钢琴化织体的几种转化过程

钢琴织体的重要性不仅在于帮助学习者进入创作钢琴曲的领域，从长远看，它也为写好室内乐、管弦乐奠定了基础。细腻的织体分层，体现了声部切换、进入、交替的方式，是音乐作品创作中不可或缺的技术部分。这就引出了在钢琴织体写作基础上所衍生的另一种形式——管弦乐队的缩谱形式。

(5)管弦乐队的缩谱形式——尽管它有时在钢琴上弹奏得很困难或很难演奏，但对于配器而言，不仅是多声部音色音乐的一个缩影，也是配器学习中一段必经之路。

第一节　织体写作概述——四声部和声与织体写作的关系

大家知道，和声习题是以人声声部 S、A、T、B 来排列的，音域使用范围也是有限定的。将四声部和声习题转化成合唱织体、钢琴织体，首先就要在保持纵向和声功能的基础上强调其横向线条的运动形态。通常，我们将和声习题式的做法演变成合唱式的织体，这样就加强了其中横向线条的运动；再将这种纵横思维方式深化，并符合钢琴演奏的特点，就成为钢琴独奏式的织体写作。下面这个例子就是在学习者掌握了相当的和声四声部写作技能后，将和弦、和声进行演变后成为合唱织体或钢琴织体。

1. 合唱式的织体

其基本的写作要求如下：

① 将各个声部横向的线条连接在一起，形成可唱的旋律。

② 纵向声部之间要形成节奏方面的互补、交替关系。

③ 统一在一个相对固定的节奏音型上，便于记忆其演唱特征。

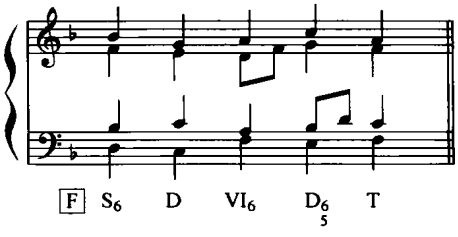
④ 可以在各个声部之间灵活地采用和弦外音，用以丰富旋律线条。

和声原型与合唱式织体的关系

首先要为和声原型设定一个节拍，和声骨干的每一声部中横向连接都要产生流畅的旋律。

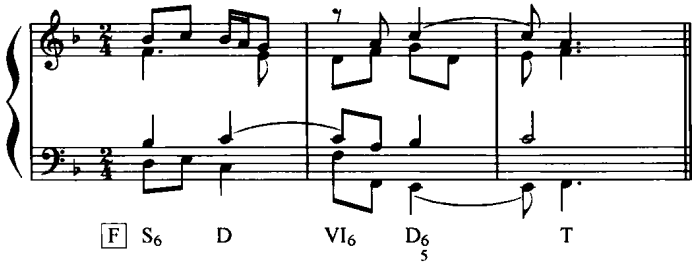
由此可能在纵向产生出种种和弦外音，并且在保证旋律线流畅的同时注重相对规律的节奏型的运动，使得和弦内部的强弱拍对置，获得进行中的动感，并成为“可唱”的流动性线条，同时纵向仍然要保持着原有的和声功能。

例 5－1－1　和声原型：

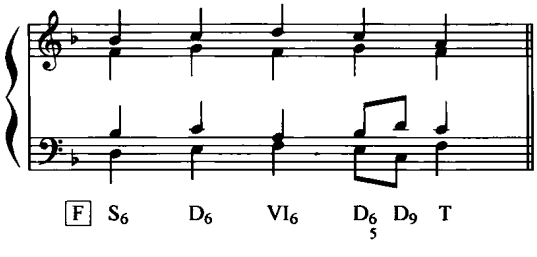


四个声部都在横向构成可唱的线条：

例 5－1－2　写作－1

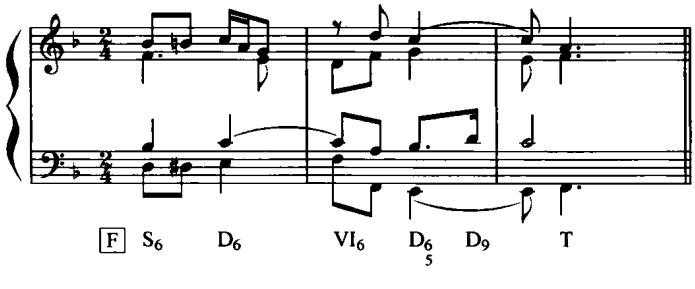


例 5－1－3　和声原型：



和声略有调整，加入各种和弦外音后，形成的横向线条：

例 5－1－4　写作－2



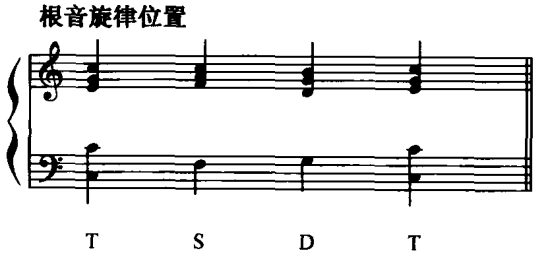
合唱式的织体不仅是对四部和声写作的延伸，而且还要在纵向多声部音响的基础上考虑横向线条的歌唱性。合唱式的织体训练，能够加强学习者对于多声部写作中旋律性、节奏性纵横关系的把握，将模式化的和声公式有机地转化为活生生的音乐语言。

2. 四部和声与钢琴式织体之间的关系

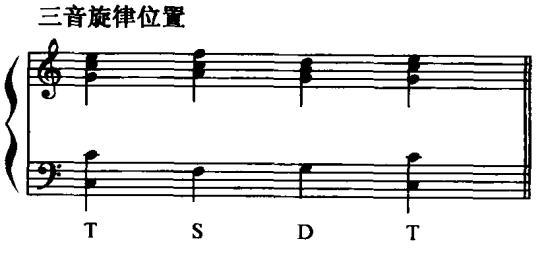
这是朝着器乐化方向发展的，其中的音域、织体的形态会更加灵活多样。写作时首先应当注意原型和声连接的正确性，和声习题中谈及的连接规则在织体练习时同样适用。例如，下例所列举的是四部和声原始功能 T—S—D—T 的基本连接方式，按照主和弦的旋律位置分为三种。

原位正三和弦三种旋律位置的连接：

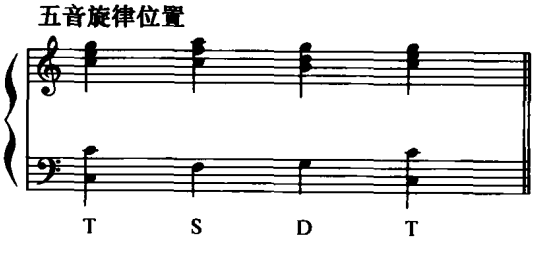
例 5－2－1



例 5－2－2



例 5－2－3

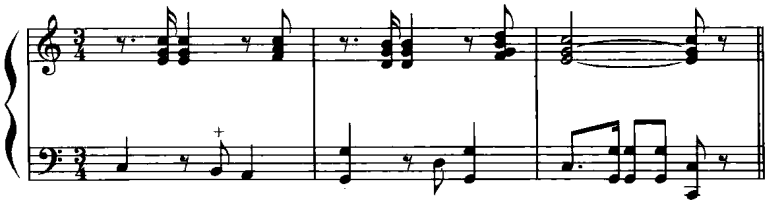


运用第一种（根音旋律位置）原始和声骨干，在各种自定的节拍律动中练习钢琴式的织体写作。

根据上方根音旋律位置的连接所作的各种织体，并可以考虑在其中加入和弦外音。

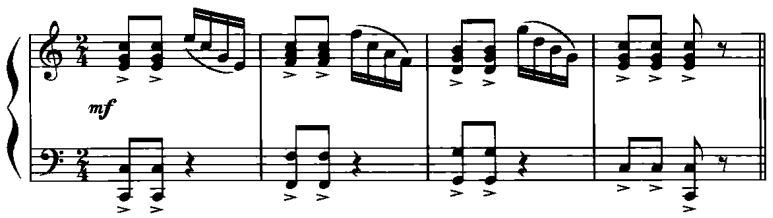
$\frac{3}{4}$拍，和声节奏式，低音线条加入和弦外音后显得更为流畅。

例 5－3－1



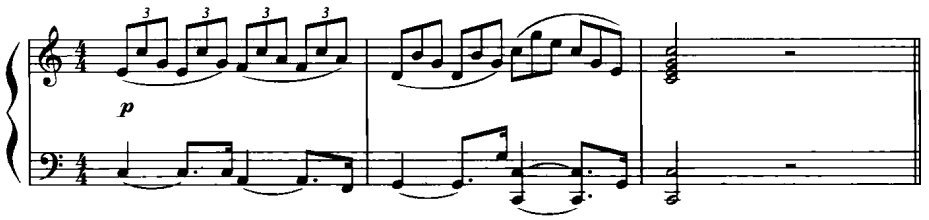
$\frac{2}{4}$拍，节奏式与分解式兼用：

例 5－3－2



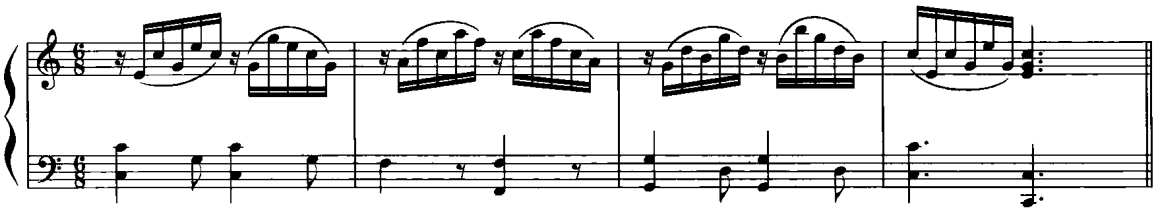
$\frac{4}{4}$拍，上下两个声部各自引用一个旋律线条，纵向节奏点为 2 对 3。

例 5－3－3



$\frac{6}{8}$拍，低音线条加入和弦的五度音，活跃横向线条：

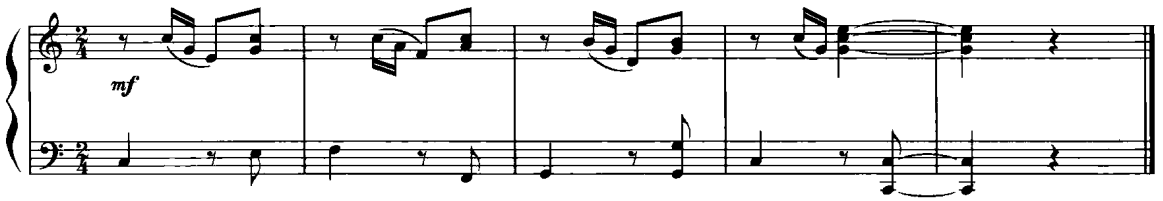
例 5－3－4



比较下列两个谱例，看看两层织体与三层织体之间的关系。

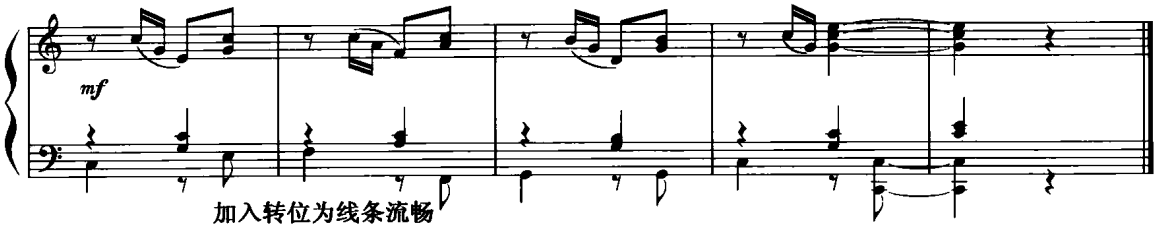
a 相同$\frac{2}{4}$拍的两层织体：

例 5－3－5



b 相同$\frac{2}{4}$拍的三层织体，加入一个与和声骨干相符合的音程层：

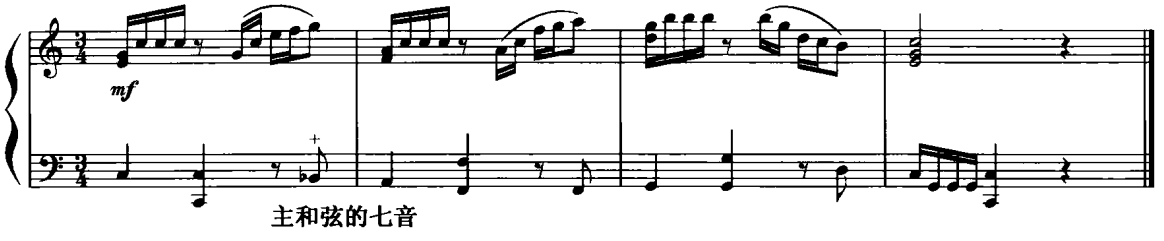
例 5－3－6



比较下列两个谱例，看两层织体是如何变为三层织体的。

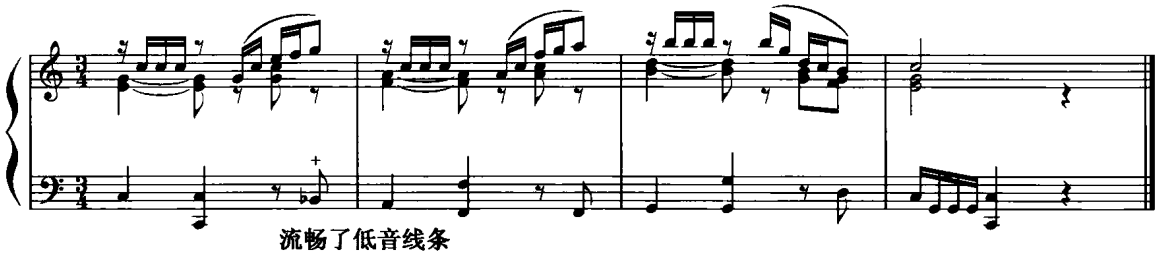
a $\frac{3}{4}$拍中的两层织体：

例 5－3－7



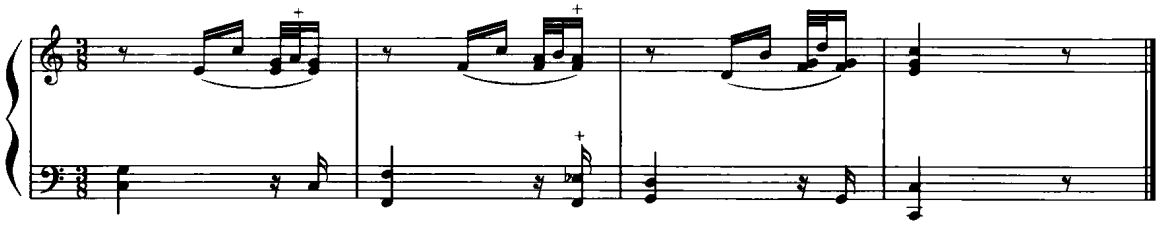
b $\frac{3}{4}$拍中的三层织体：

例 5－3－8



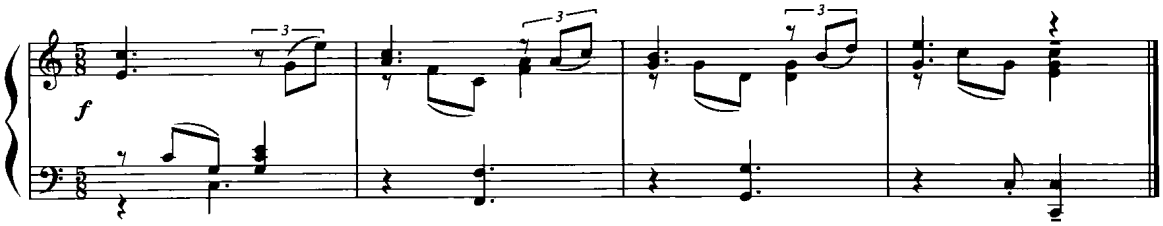
$\frac{3}{8}$拍，在上下声部中适当加入和弦外音，使得横向声部更加流畅：

例 5－3－9



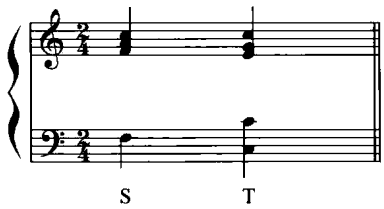
$\frac{5}{8}$拍，注意三层声部相互之间的交替关系、和声连接中的反向进行关系等。节拍的内部划分为：低音层为 2＋3、上两层为 3＋2，以此构成纵向声部间的交替。

例 5－3－10



由于部分学习者的钢琴演奏实践较为欠缺，或是不能直接感悟到织体写作的精髓，可以从原始和声节拍内部的节奏拆分作为切入点，着重训练其在一种节拍形态下的内部拆分能力。

例如，在 C 大调的下属—主和弦上：

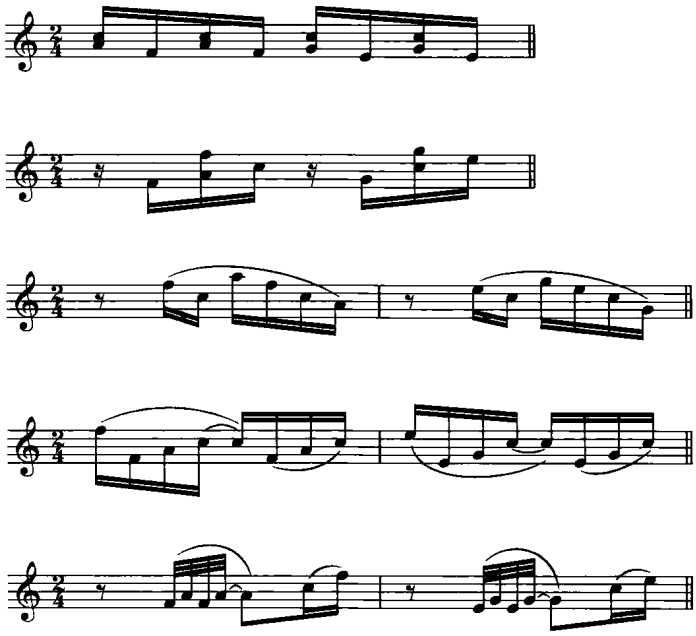


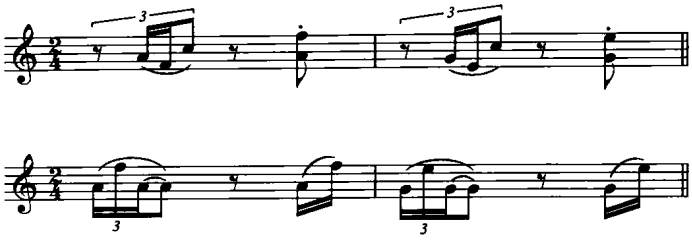
以$\frac{2}{4}$拍为例，着重训练右手部分的音型节奏的拆分能力，在和声功能不变的前提下，和弦的旋律位置可以改变，而为了保持和声的功能性质，左手的低音不能改变。可以将原始和弦分解为各种拆分形式下的横向音型，写作中需要注意：

(1) 想象出拆分后节拍内部节奏的多样化形态；

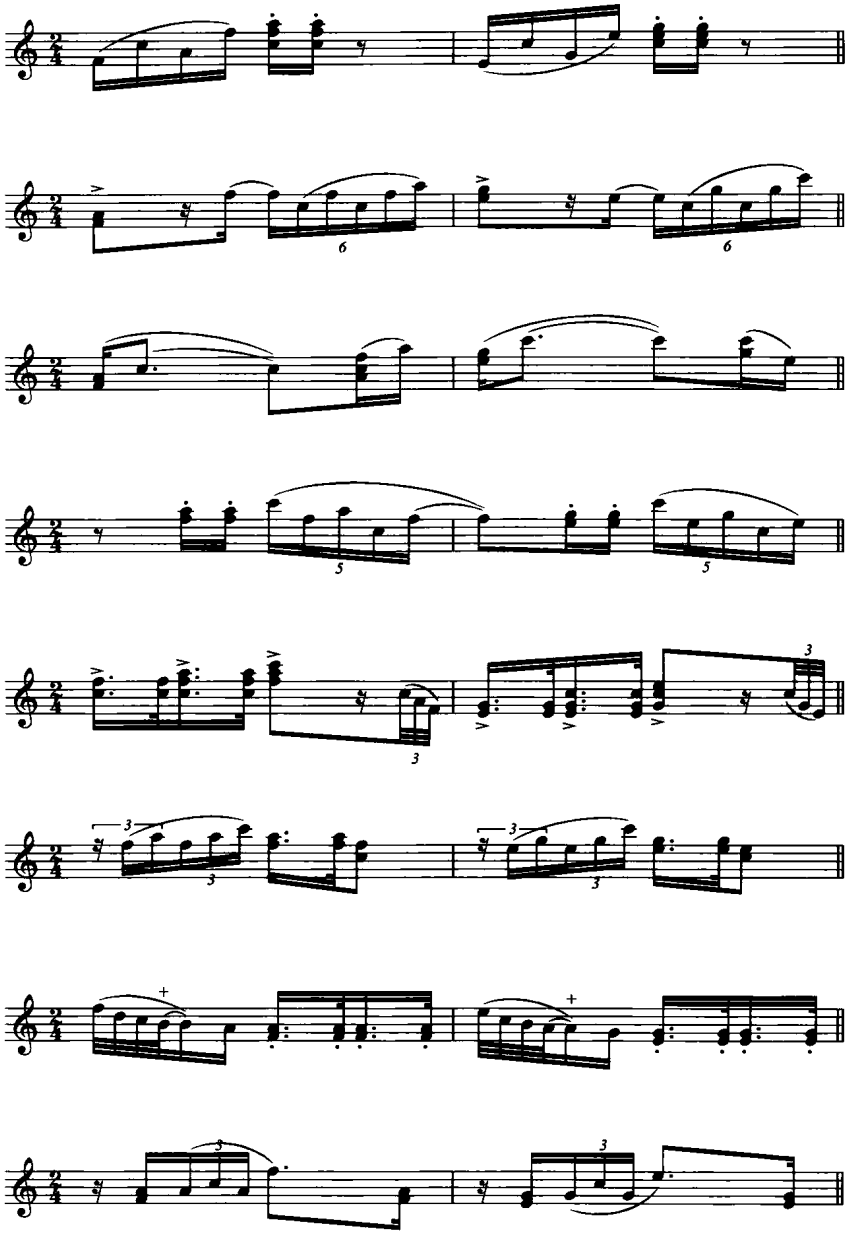
(2) 分解后的音型进行方向要一致，并保持原和弦横向连接的原则；

(3) 拆分的线条与和弦(或音程)节奏的合理搭配。





拆分与和弦节奏的结合使用：



第二节　织体中“层的概念”

“层”的概念是织体写作的一个重要方面。前面所举的三个不同节拍的织体，都是三层织体，并且没有使用和弦外音。在实践中，采用特定的一系列和声进行写作织体时，还可以在各个声部横向或纵向加入和弦外音，以丰富横向旋律线条和纵向和弦的色彩。我们强调写作“钢琴独奏式”的织体，是因为它的实践性强、开拓性广，是作曲实践中的一项基础技能。

在写作实践中应当注意以下几点：

(1) 织体，顾名思义，类似编织一块布，由其“横纹”、“纵纹”构成。在音乐的多声部写作中，织体作为多声部的载体，它的形态直接关系到音响的运动方式，因此既要顾及纵向的和声功能，也要设计横向的旋律线条。在已经决定采用某和声的系列之后，和声进行的“形状”问题就突显出来。

(2) “音型”与“织体”不仅在称谓上有明显差别，而且在音乐性方面也有很大不同。音型，强调的是音高的运动形态，亦或是和弦分解的形式也可能只是不经拆分的原型的变化重复；而织体更多强调的是编织的音乐面貌、带有很强的表现意义，强调线条与和声的有机结合。

(3) 应特别注重结合弹奏技巧进行写作，也就是说，你写的钢琴织体是否能够演奏或者是否弹奏得顺手。

(4) 明确织体“层”的概念。通常织体由二、三、四个声部构成，每一声部层都意味着强化横向的组织，在配器的缩谱中，“层”还意味着设置不同的音色。很多乐队的缩谱形式是在钢琴上写作完成的，因此它对织体的严谨性要求甚高，钢琴缩谱本身常常暗示着管弦乐队的音色选择和音色所处音区的选择。

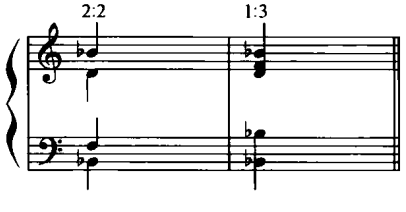
(5) 由于织体是建立在和声进行的基础上，如果要在丰富纵横两方面音响上做文章，就应当大胆采用和弦外音及节奏内部划分方面的出新。织体设计本身就是音乐创作中一个重要的组成部分。

(6) 声部间纵向节奏的“互补性”和弹奏中横向声部间的“交替性”是织体写作中最为值得关注的主要方面。

四声部和声、钢琴纵向和声及其织体的关系：一个单一和弦在和声习题中所采用的是四个声部(高低音谱号各两个声部，以 SATB 的方式排列)，在钢琴中则会排列成左手弹奏和弦的根音(单音或纯八度)，右手弹奏完整的三音和弦。这两种排列方式显示了和弦在练习与演奏实践中的不同功用。下例是单一和弦：♭B、D、F 上的织体写作演示。首先是四声部的和声习题写法，其高低音谱号的音高数为 2∶2；其次是钢琴所演奏的同一个纵向和弦，其高低音谱号的音高数为 1∶3，在理解了两者的演变关系之后，再在各种不同节拍、不同的速度力度上，设计 2、3、4 层钢琴织体。

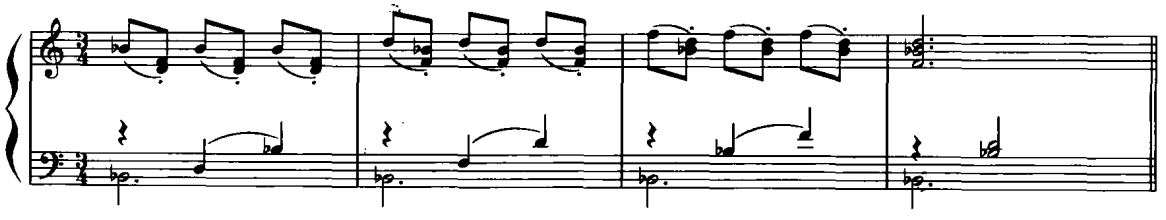
在单一♭B 和弦上写作钢琴织体：

例 5－4－1

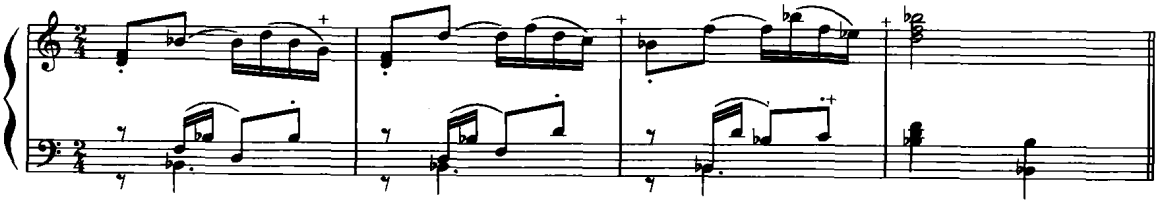


在分解单一和弦作钢琴织体和弦的过程中，要注意横向拆分的旋律化，纵向和弦的重复音规则与和声习题中的要求一致，同时还要尽量注意保持和弦的完整性。下面的谱例都是在♭B一个和弦上产生的，观察其中的构成方式、织体层次的数量、小节间和弦连接时的平稳连接情况、有无和弦外音、音响效果有何不同、在各种节拍中的韵律分配等情况。

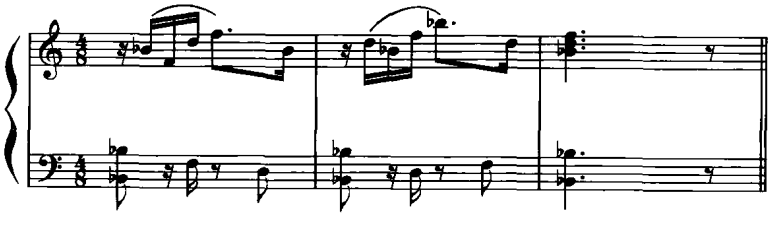
例 5－4－2



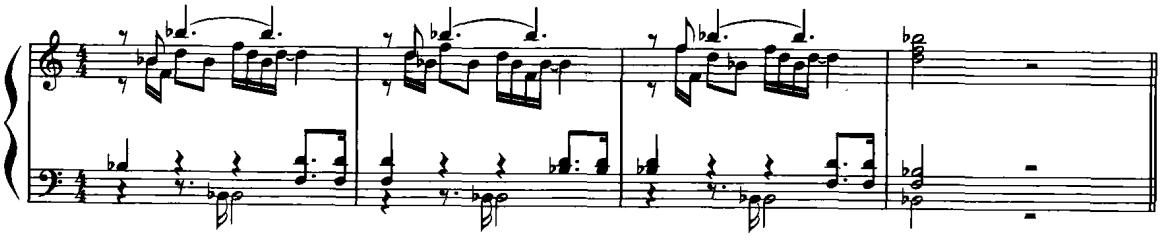
例 5－4－3



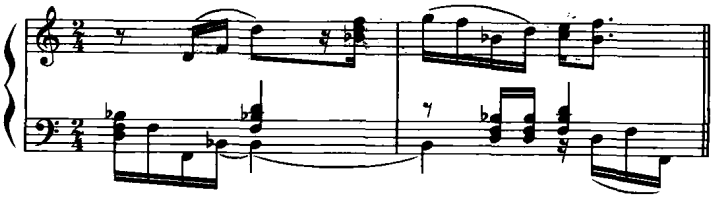
例 5－4－4



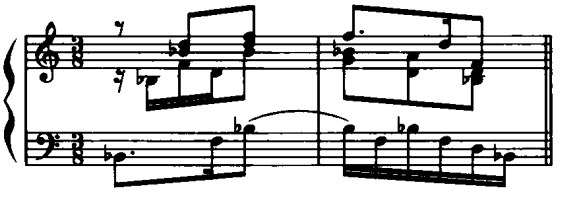
例 5－4－5



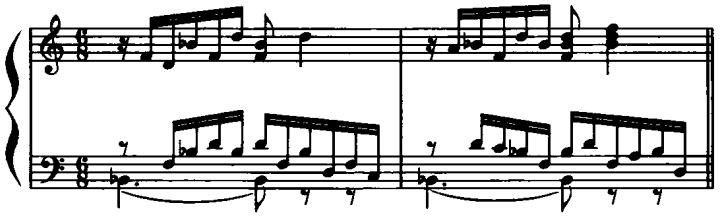
例 5－4－6



例 5－4－7

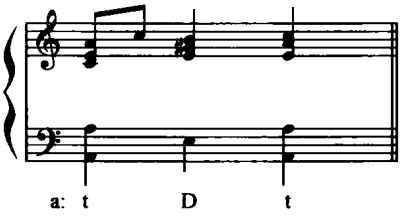


例 5－4－8



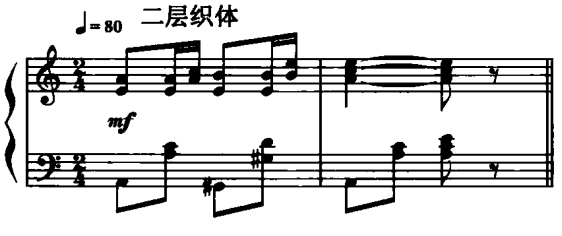
以下面三个和弦的连接，分别练习写作二层和三层的钢琴织体：

例 5－5－1



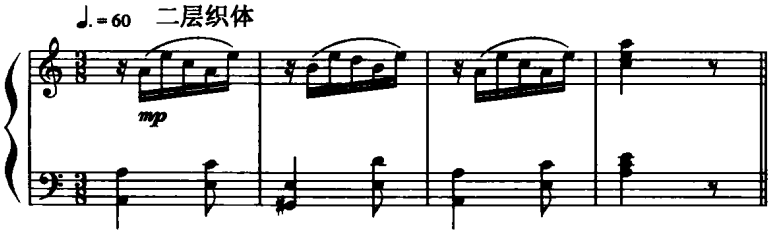
在$\frac{2}{4}$节拍上：

例 5－5－2



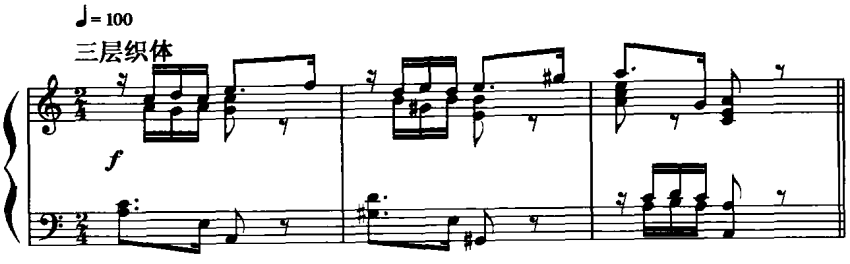
在$\frac{3}{8}$节拍上：

例 5－5－3



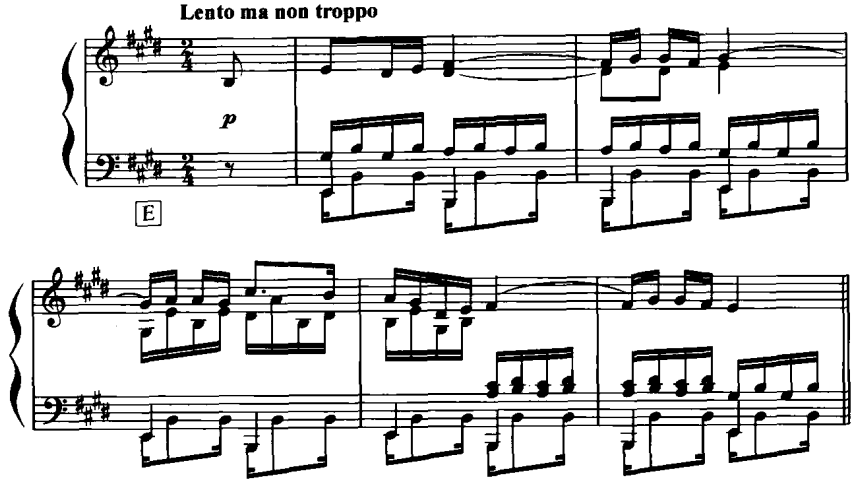
在$\frac{2}{4}$节拍上写作的三层织体：

例 5－5－4



下面这段音乐以四层织体写作，每层横向线条的节奏密度不同，形成层次之间的节奏互补。

例 5－6



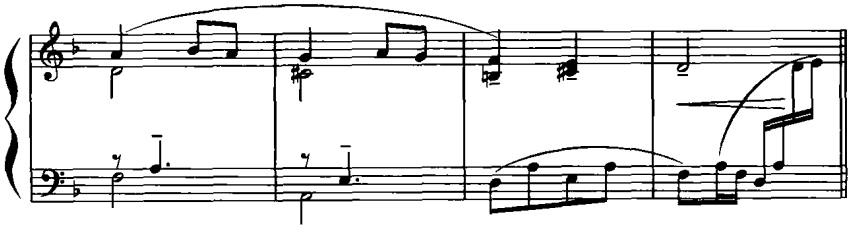
通常音乐中的织体多以二声部、三声部和四声部形式组成。而多数作曲家经常愿意采用三声部织体。在全曲中，织体层的数量并不是一成不变地惯性式的写下来，层次的多少要根据音乐表现的需要而定，在观念上，音乐织体的构成不仅可以采用“分层”的手法，同时也不能忽视“并层”的作用。

下面的谱例来源于同一旋律、同一和声配置，而在织体层的数量和内部的节奏写法方面有一些小小的差异。

织体层次的变换：

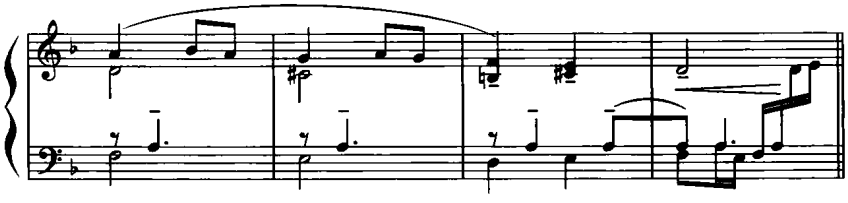
a. 第三小节由四层织体并为两层织体：

例 5－7－1



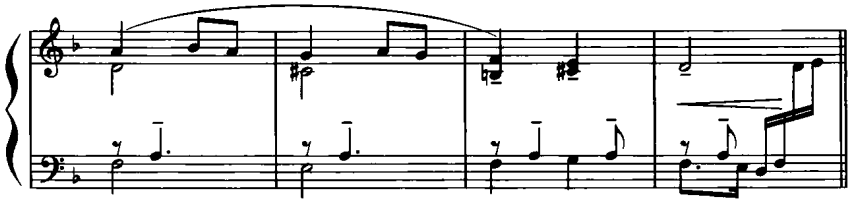
b. 第三小节由四层织体并为三层织体：

例 5－7－2



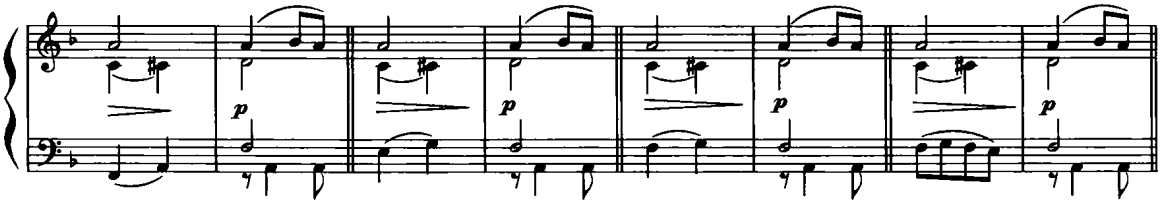
c. 同上例相比只是在第三、四小节的内部节奏上稍有改动。

例 5－7－3



d. 将上例第一小节之后的旋律加以填充，三层织体与四层织体交替出现：

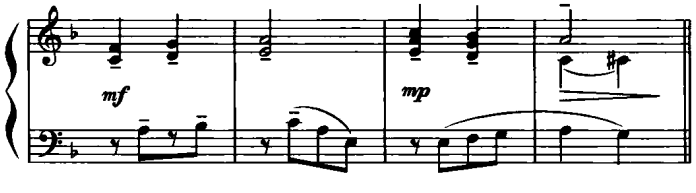
例 5－7－4

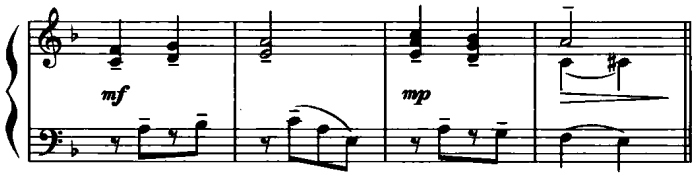


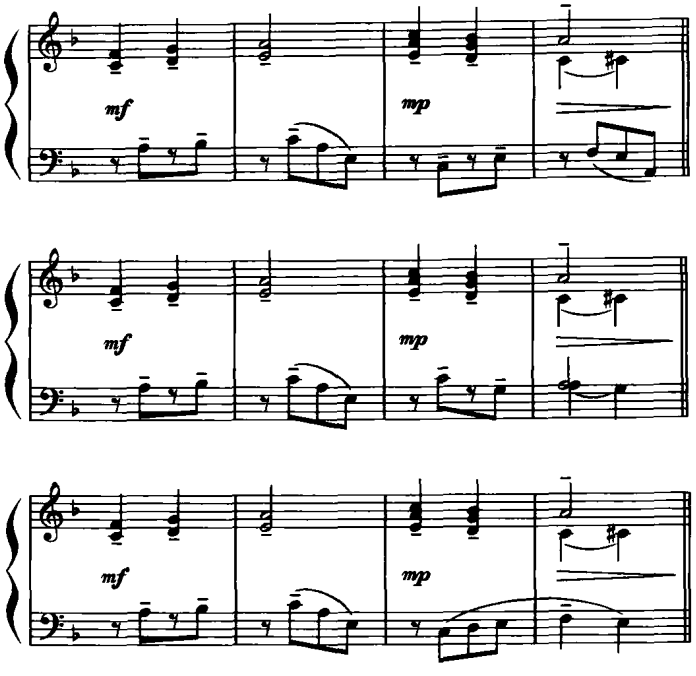
再看另外一个例子。前两小节的织体、和声都没有变化，只是在第三、四小节中和弦音节奏的拆分处理有所不同，最后一个小节由前面两层织体变为三层织体。请仔细品评其中音响和表现方面的细微差别。

二层织体变换成为三、四层织体。

例 5－8







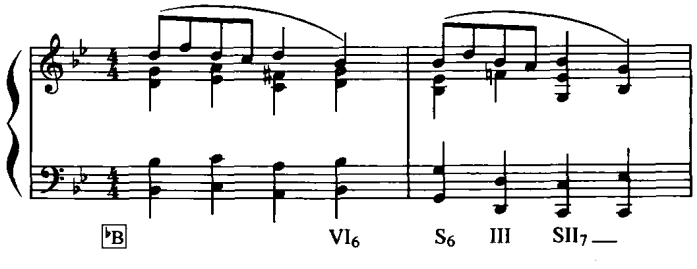
第三节　织体的类型

1. 合唱式织体

顾名思义，“合唱式”织体，是在和声习题基础上的一种“声乐化”应用途径。

例 5－9

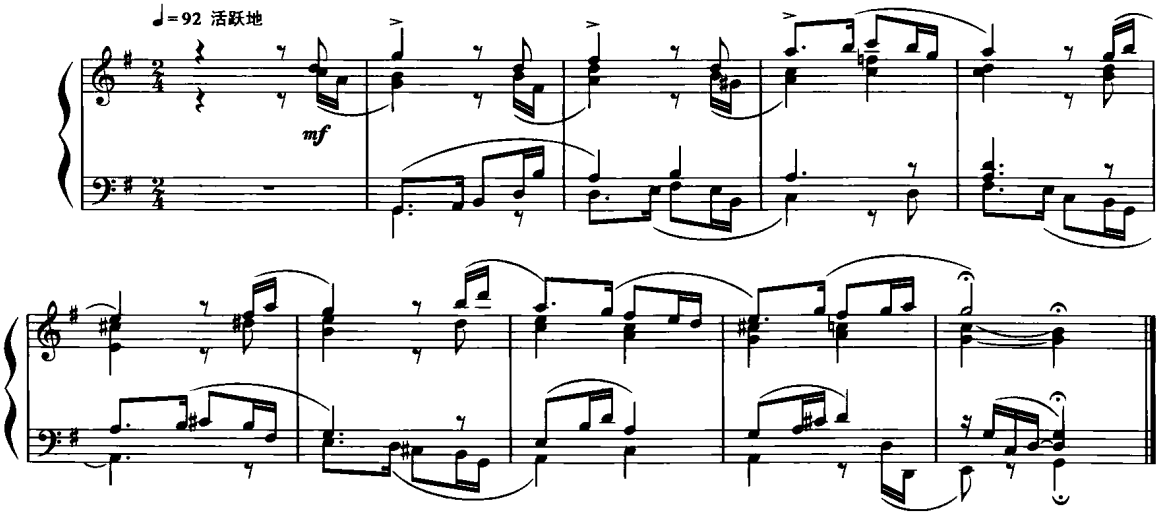
福　雷《安魂曲》



在下例的四层织体写作中，和声在节拍的强拍、骨干位置出现，它们之间采用旋律线加以连接。基本上保持一种点和旋律线相结合的和声连接的形式，其中典型动机型所带有的节奏型是音乐贯穿中的核心素材，应当明确并加以采用。

合唱式的织体音乐片段。尽管其中的休止符较多，但仍然可以感到其中的横向线条运动的情况。抓住其中有特点的节奏音型动机予以发展，是贯穿整体的最好方式，除此以外，适当地对原始动机材料加以延伸也是很必要的。

例 5 - 10



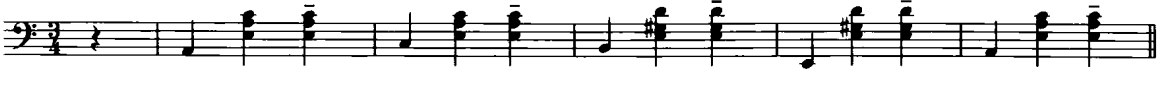
2. 纵向和声式

以不同的节奏形式来安排原有的和声进行，通常在纵向上保持着和弦的完整形态，只是在节奏上或不同的拍点加以区别。如，在一个和声进行的模式当中，左手弹奏钢琴的低音部分时就可能在不同的节拍律动中有下列的多种样式。

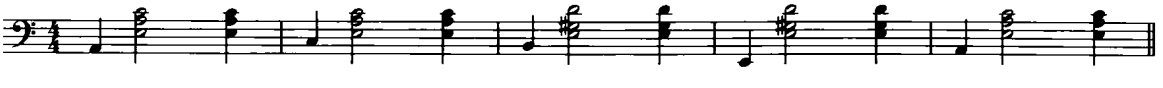
处于不同节拍中的一段固定和声进行中，织体音型的变化：

例 5 - 11 - 1

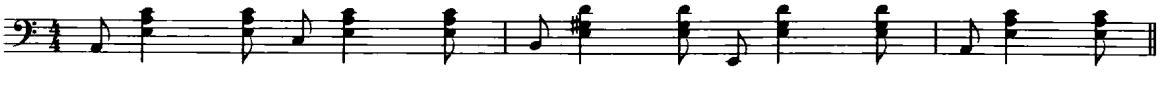
例 5 - 11 - 2



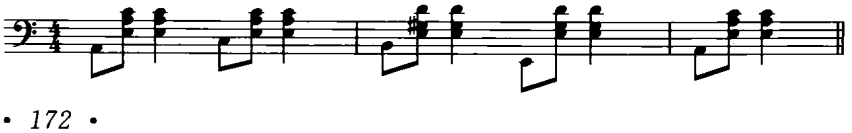
例 5 - 11 - 3



例 5 - 11 - 4



例 5 - 11 - 5

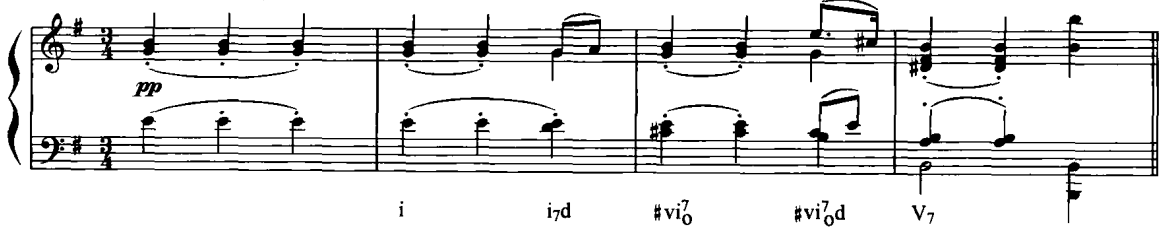


例 5－11－6

例 5－12

福　雷《狱中》作品38之1

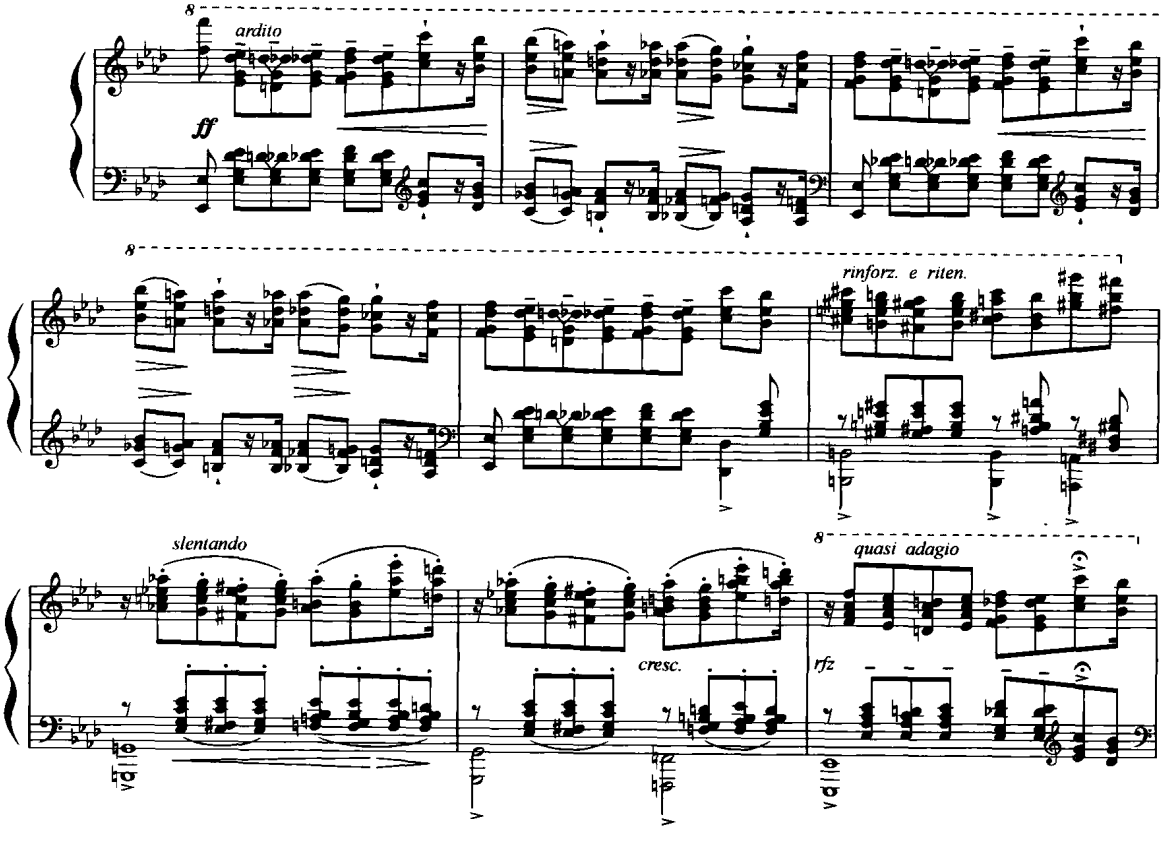
纵向和声、二层织体



例 5－13

李斯特《超级练习曲》

纵向和声化的二、三层织体

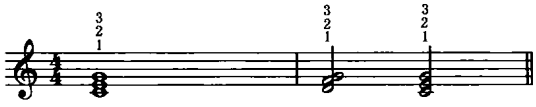


3. 和弦分解式

与上述柱式和声进行相比，单一和弦的分解，可以产生活跃的律动，分解可以在高低任何声部进行。以下面这三个和弦 T—$D_{\frac{4}{3}}$—T 的和声进行为例：

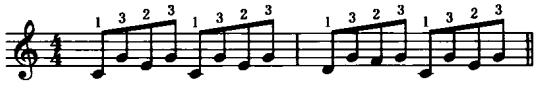
在三个和弦范围内的音型化：

例 5－14－1

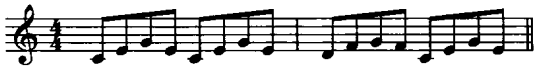


同样一个 T—D^4_3—T 的和声进行，在右手部分弹奏钢琴，就可以有多种分解的可能：

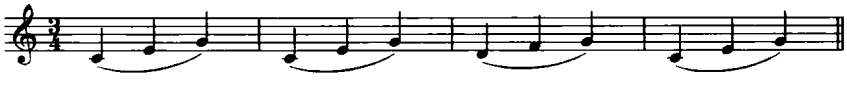
例 5－14－2



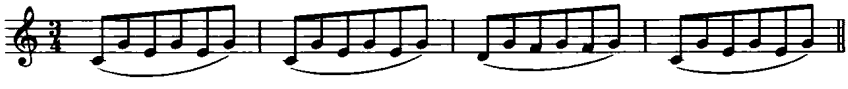
例 5－14－3



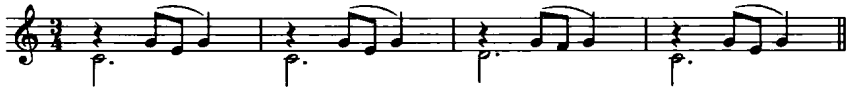
例 5－14－4



例 5－14－5



例 5－14－6



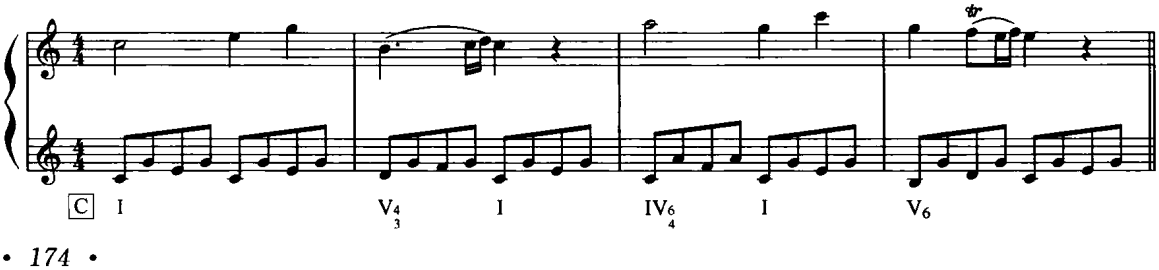
例 5－14－7

例 5－14－8

保持前两小节上述的原型和声，如果再加入旋律声部，就形成下面的完整钢琴曲的形态：

莫扎特《第十五奏鸣曲》KV545 第一乐章的主题

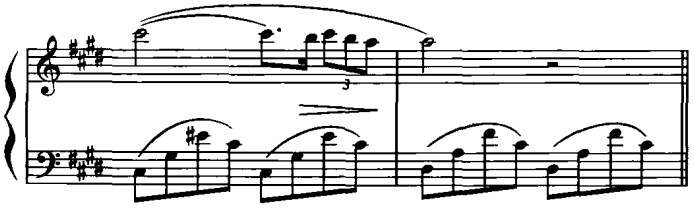
例 5－15



和弦分解包括纯和弦音的分解和加入和弦外音后的分解等不同情况。一般说来，纯和弦音的分解，音响比较“古典”，常常使人感到和声的音响明晰，理解起来也比较容易。在写作之初，和弦音的分解是练习的重点，较之于柱式和声进行，分解的方式也是理解和声原型与富于音乐性织体的最有效途径。在练习写作之初，可以把所采用的和弦功能标示出来，这样可以集中考虑织体的写法，同时也不至于忽视和声的基本连接法。当练习进入到较为熟练的阶段，则可以将和声功能的选择、和弦之间的连接原则和织体的拆分类型同时加以思考和写作。

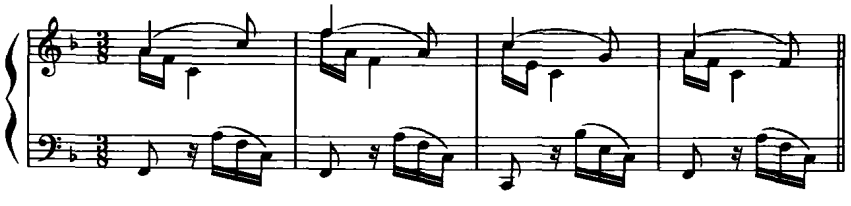
二层织体，左手为右手的旋律“伴奏”：

例 5－16



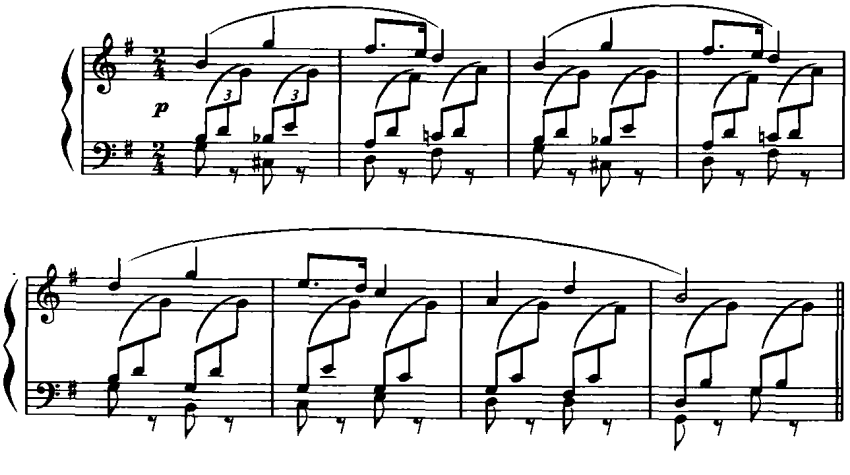
三层织体，其中上面二层的旋律音与和弦的分解音混在一起。实际上，也是下面声部为顶层旋律的一种伴奏形式。

例 5－17



与上例相比，由于和弦拆分的方向不同，使得低音层由于处于一个独立的音区而更加清晰。尽管下面两层织体还是处于为上方旋律伴奏的性质，但拓宽了和声功能、加入了和弦外音，和声进行的色彩性明显丰富了。

例 5－18

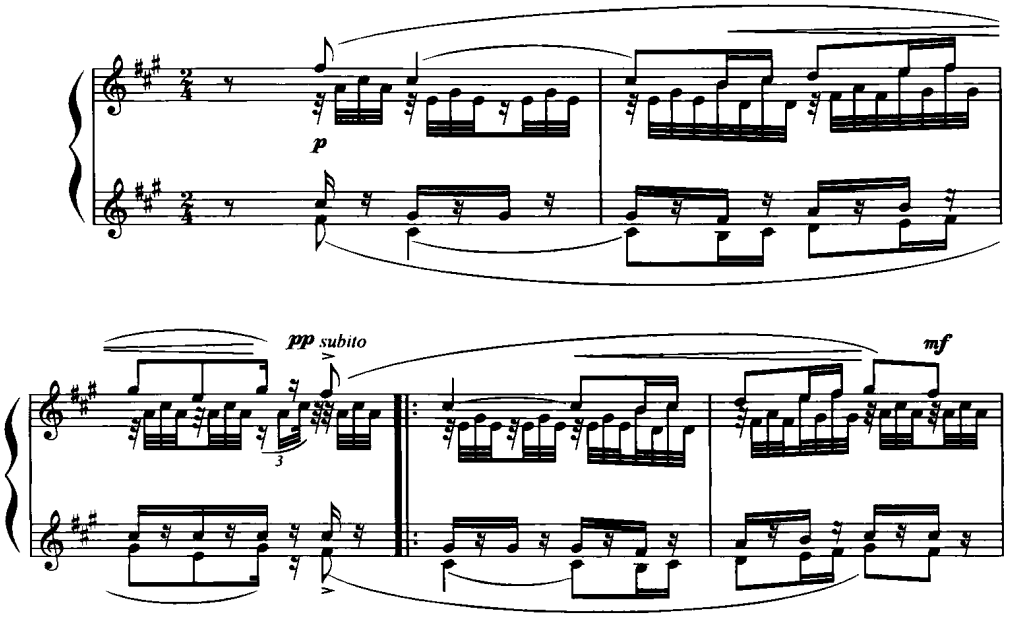


和弦外音的加入，可以达到线条流畅，音响灵巧的目的，同时织体层次的增多、节拍内部重音划分变得更加细腻等多种因素的参与，使音响更加含蓄。请仔细认识下面各谱例的织体写作手法，很具借鉴意义。

线条与和弦分解的结合（四层织体）

例 5－19

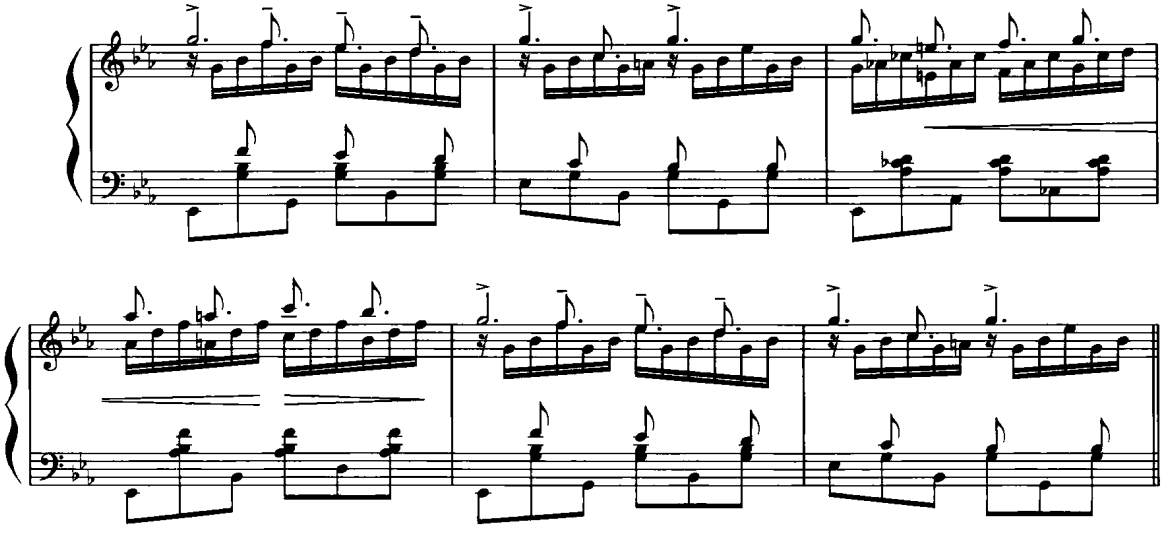
拉威尔钢琴《小奏鸣曲》



两端声部的点状线条与中间两层的分解、和声节奏性的律动相结合（四层织体）。

例 5－20

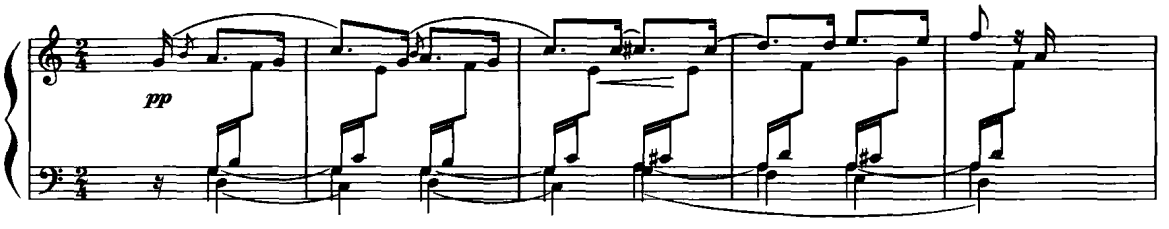
李斯特《超级练习曲》第8



三层钢琴织体中的和弦分解如同标题所示，写得“纹路”清晰、十分精细。

例 5 - 21

舒曼钢琴曲《花纹》作品18

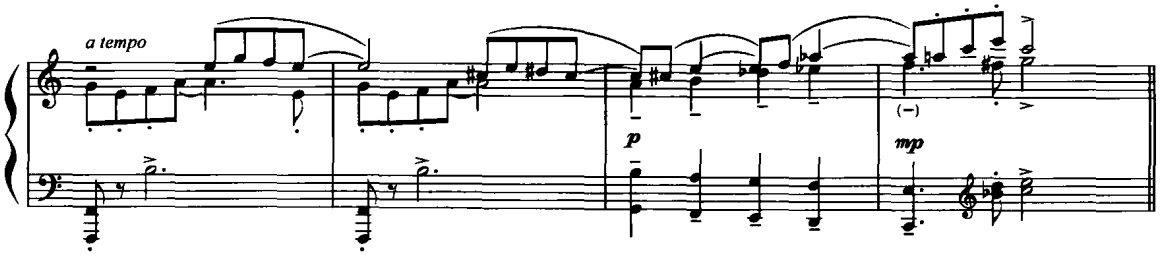


4. 对位线条化

此例前两个小节右手上方两层织体以不严格的模仿关系写作，后面两小节的两端声部呈现出两个线条的反向级进进行。

例 5 - 22

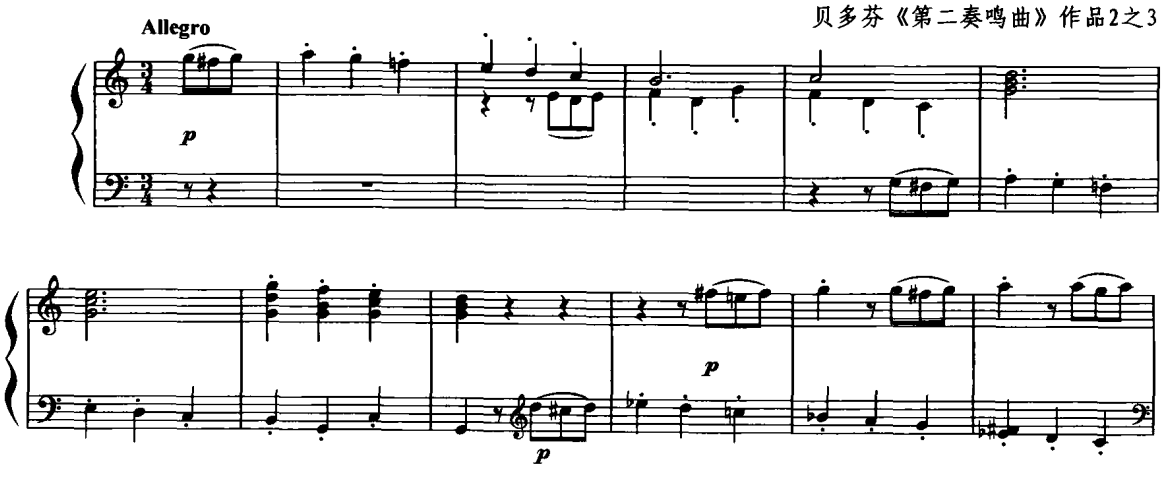
普罗科菲耶夫《事物本身》作品45

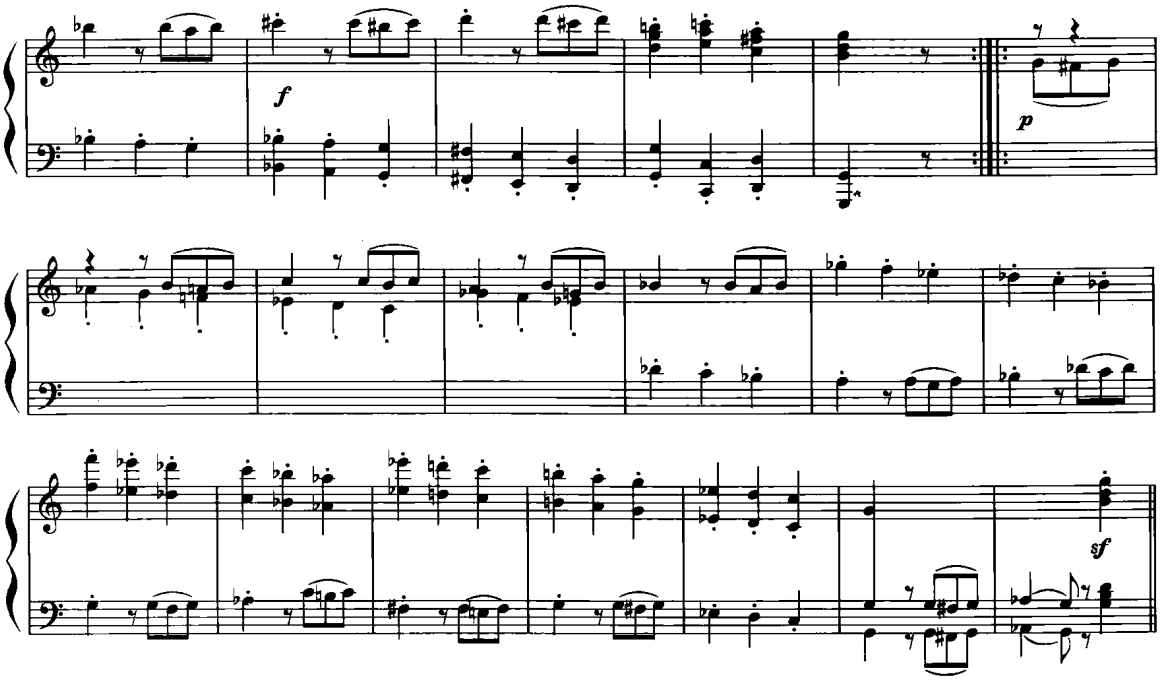


此例在以模仿关系为主的线形运动中，结合了主调和声式的写法，在和声的各个声部、即使是低音声部，线条的运动方式都是特别明显的。此外，声部的进行也处处体现出反向运动的方式。

例 5 - 23

贝多芬《第二奏鸣曲》作品2之3





更多的谱例在第三章《线形思维》中已经有过介绍，不再赘述。

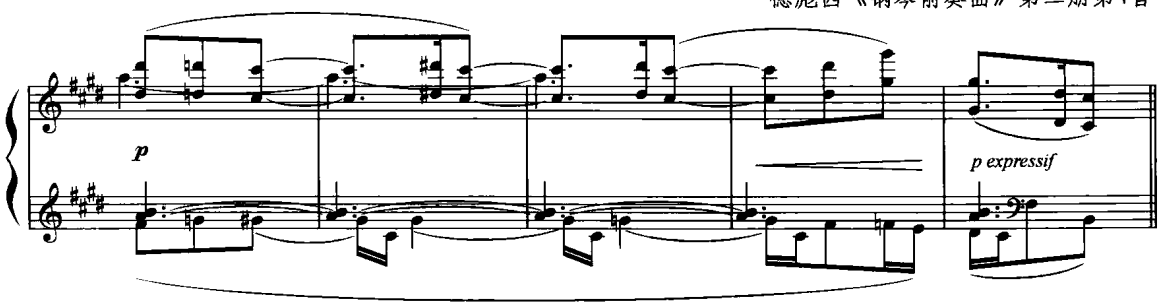
5. **持续音与流动的线条**

与我们在第四章《品味和声》中所提到的持续音用法不同的是，持续音可以发生在任意声部，它与纵向和声融为一体，却又强调横向的线形进行。长时值的持续音犹如“黏合剂”与流动的声部进行相对比，形成线条间的互动和特殊形态下的对比式复调。

在下例四层织体中有两个持续声部同其他两声部的线条形成对比，同时持续与流动的线条之间还形成了和声色彩的“色差”，听起来更加明晰。

例 5 - 24

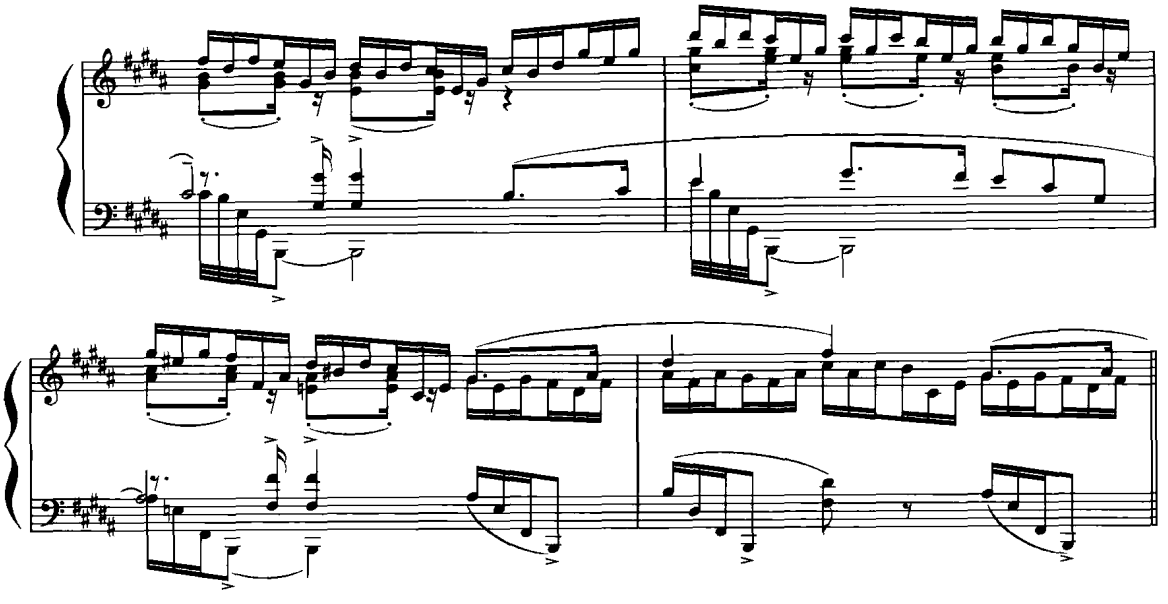
德彪西《钢琴前奏曲》第二册第4首



下例低音声部装饰性持续与上方和弦分解式的线条相结合。中间两层的节奏拉宽，使得各个声部间互补性加强，四个层次的织体功能各异，钢琴曲的独奏功能更加接近管弦乐缩谱形式，丰富了表现内涵。

例 5－25

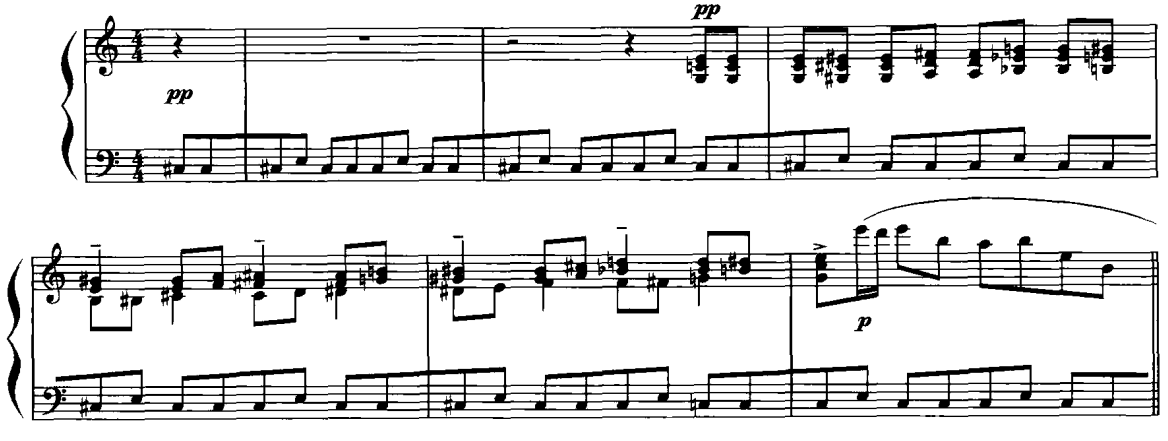
斯克里亚宾《第三奏鸣曲》



下例低音声部采用一种跨小节的固定音型，而上声部是一种流动的和声层，并由两层发展到三层织体后又回到两层织体。

例 5－26

普罗科菲耶夫《二十首视觉钢琴小品》作品22之15

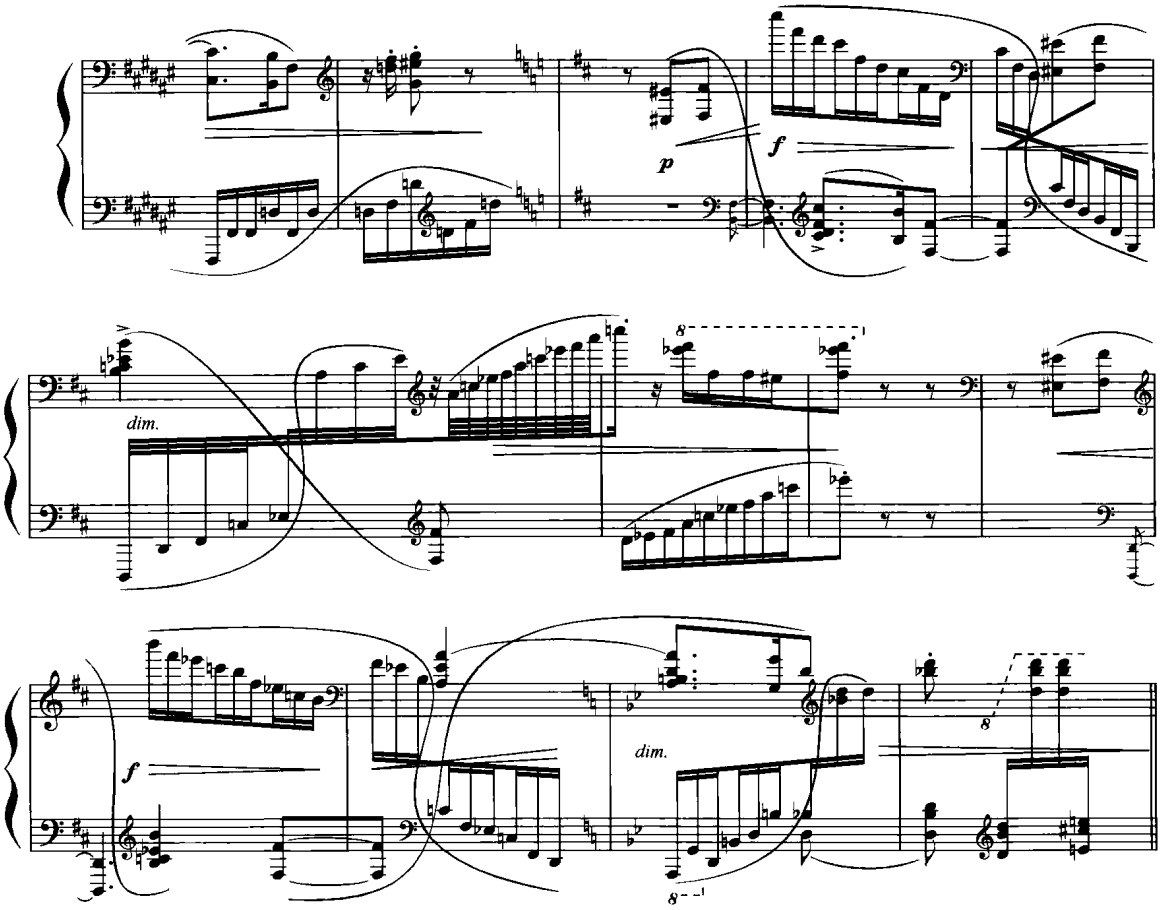


6. 声部交错与音域的拓宽

织体写作中的“音区”问题也是值得注意的重要方面。不仅是因为各个音区所发出的音色是不同的，而且和声声部的音区问题也关系到和弦连接原则的正确与否。下例中，声部流动剧烈，出现了声部之间“交错”的现象，此时的写作不仅要考虑弹奏时左右手之间的表演关系，更要考虑织体层次之间有机连贯及声部连接的合理性。处理好了，则音乐的表现力更加丰富，产生出人意料的奇妙艺术效果。

例 5－27

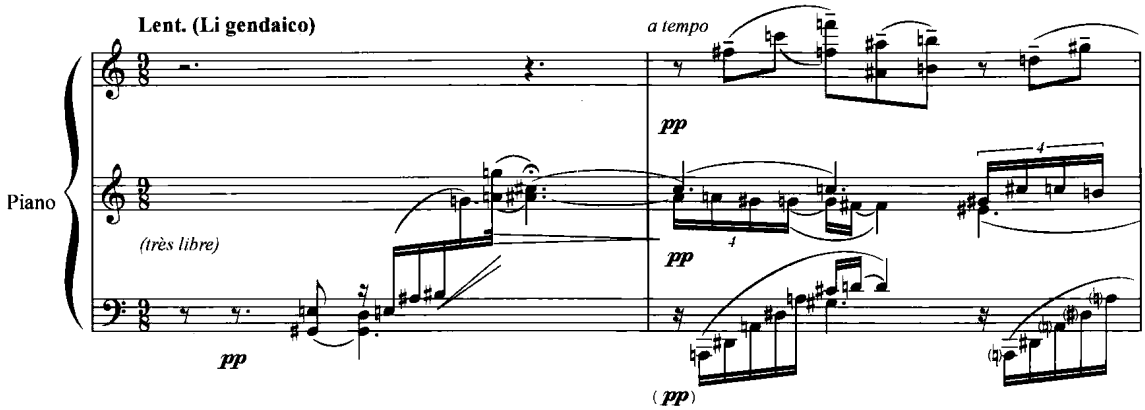
拉威尔《斯卡波》

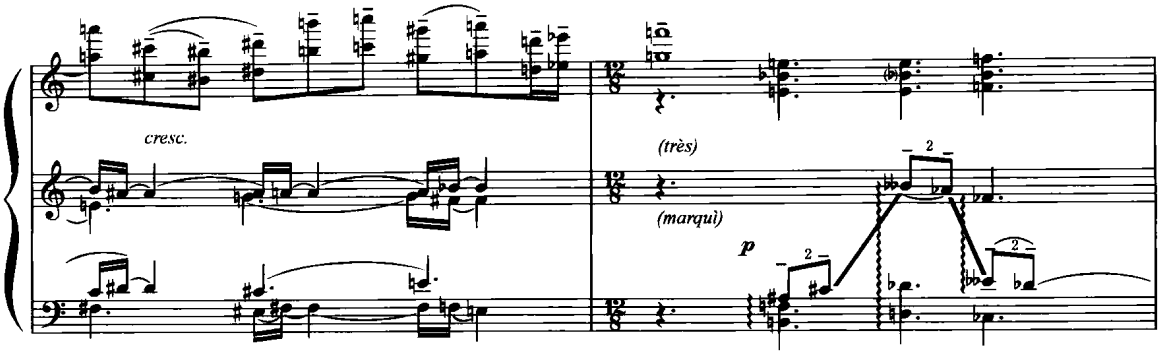


下例的钢琴谱采用三行谱表，五层织体的写作方式，构成了声部间的复杂的对位关系和宽广的音域。

例 5－28

罗斯拉维茨《诗》

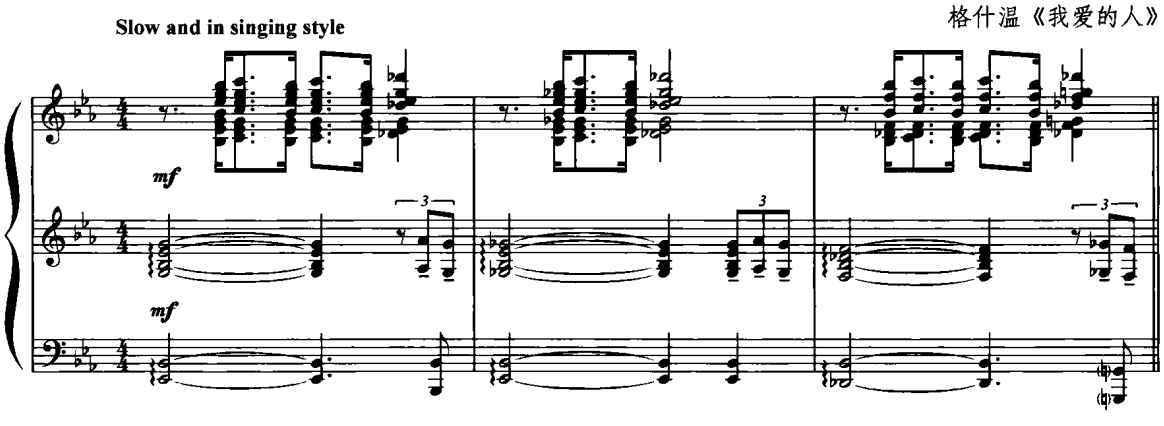




下例的钢琴谱采用四个和声式的声部叠置、三行谱表的写法，已经具备了类似管弦乐队缩谱的写法。

例 5－29

格什温《我爱的人》



训练与思考：织体的写作实践

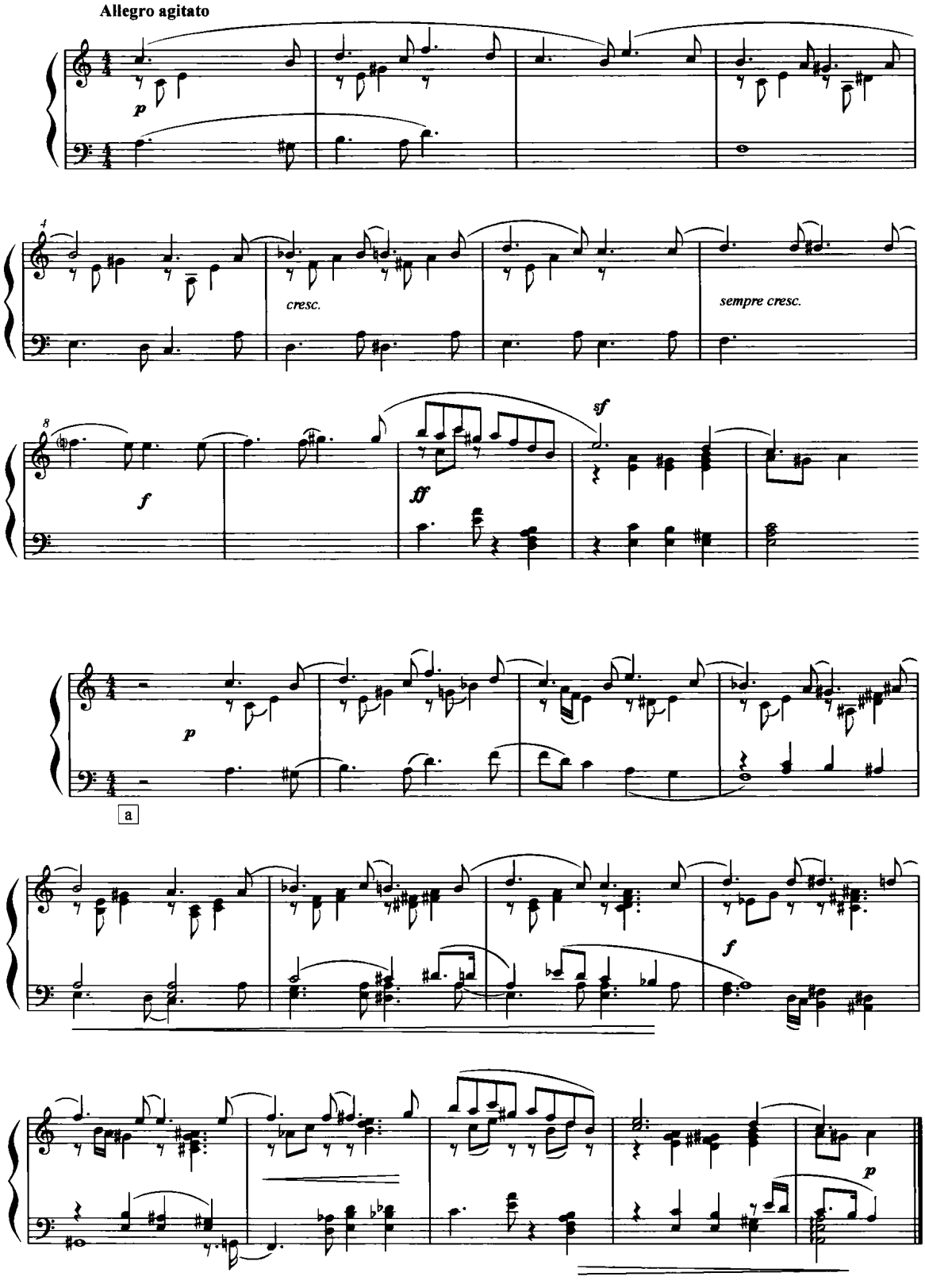
训练 1　以和声骨干为基础的织体变形写作

训练目的　　织体是由纵横两个范畴的关系结合而成，首先应当确定所用和弦的性质，在此基础上顾及横向线条。主题的层次是可以变换的，不要从始至终总采用一种织体层，但层的进出要有交待，不能“悬而不决”。

训练织体的分层写作：练习二声部织体、三声部织体、四声部织体及其变换中的声部走向。同一声部连接以二、三度级进关系为主，跳进为辅。

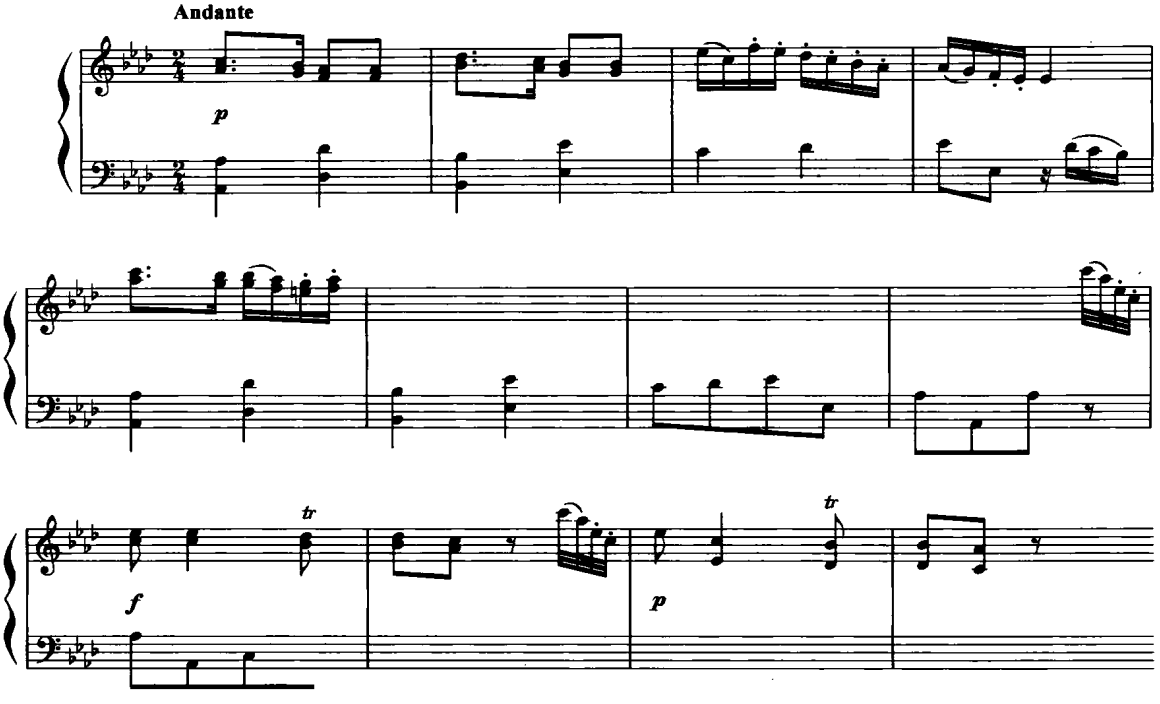
将下面的钢琴曲作填空式练习，所填充的织体部分要尽力改变其原有的织体层次。例如，二层变为三层、四层，或反之。

示　范　　原题中留出一些空白，供学习者填充，在填充的过程中，逐步认清音乐的调性、风格特征。在一个相当于乐段的完整音乐结构中，变化其织体层次、转换其调性、添加音乐的表情等等因素。

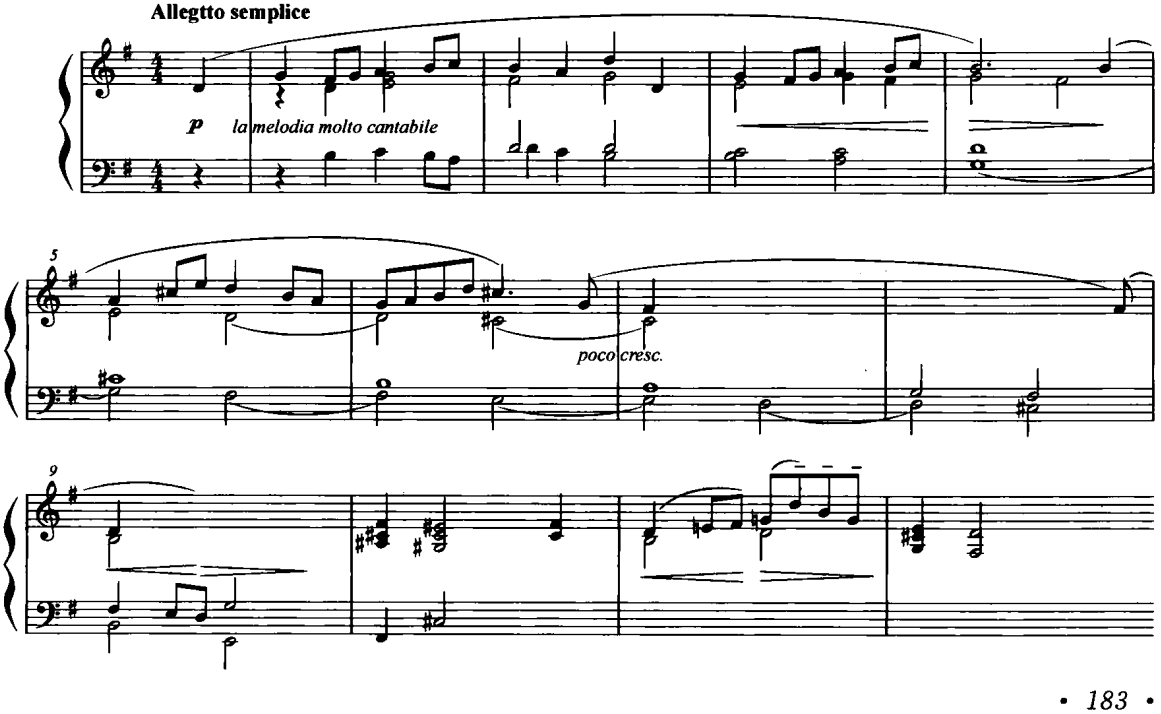

Allegro agitato
p
4
cresc.
sempre cresc.
8
f
ff
sf
p
a
f
p

习　题　　根据上方的示范，在一个完整音乐结构中添加下列音乐片段。最好有织体层次的变换（二变三、三变二、二变四，等等），织体层次的变换要有交待，不要忘记标记必要的休止符。如果有离调的设计，需要明确中介和弦的位置，音乐结束时还要回到原来的调性。

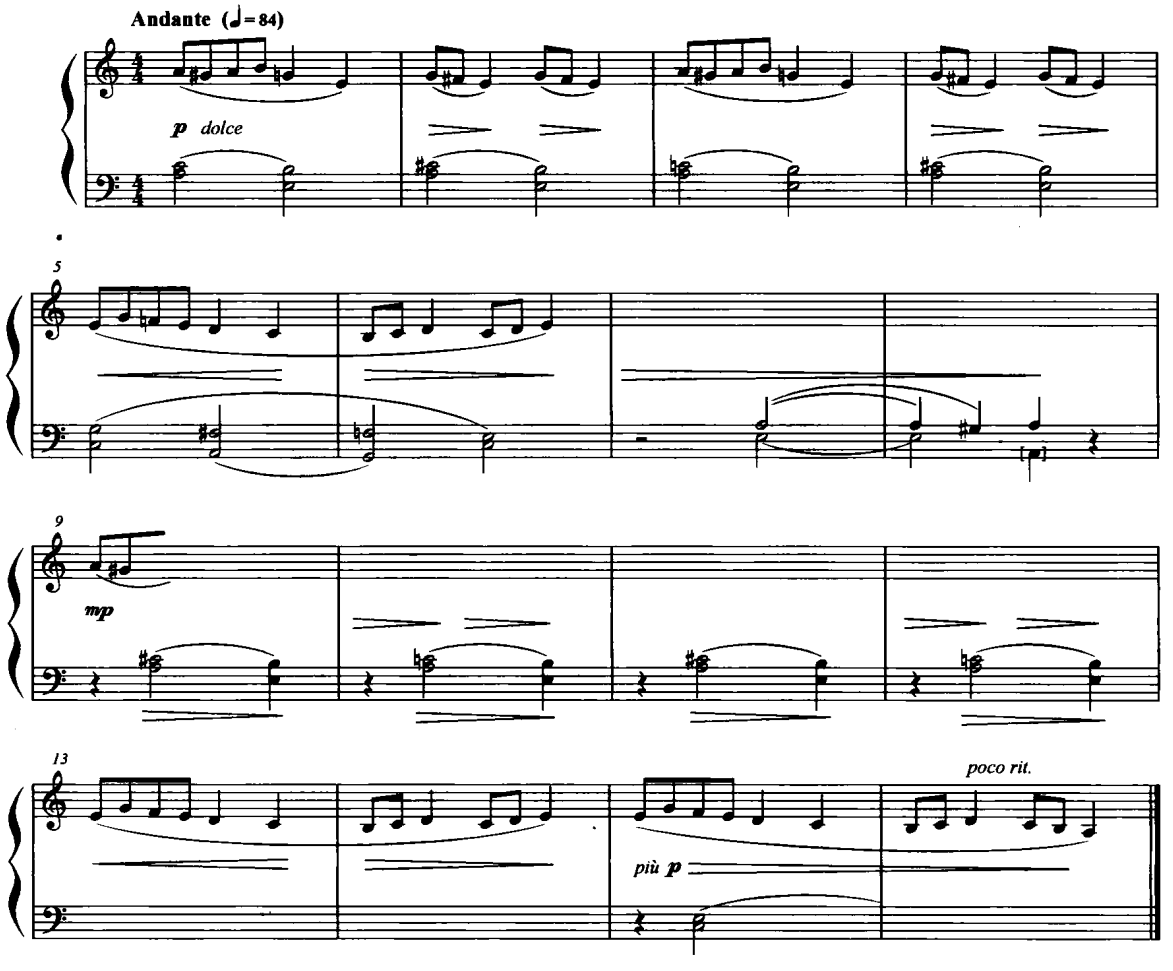
(1)



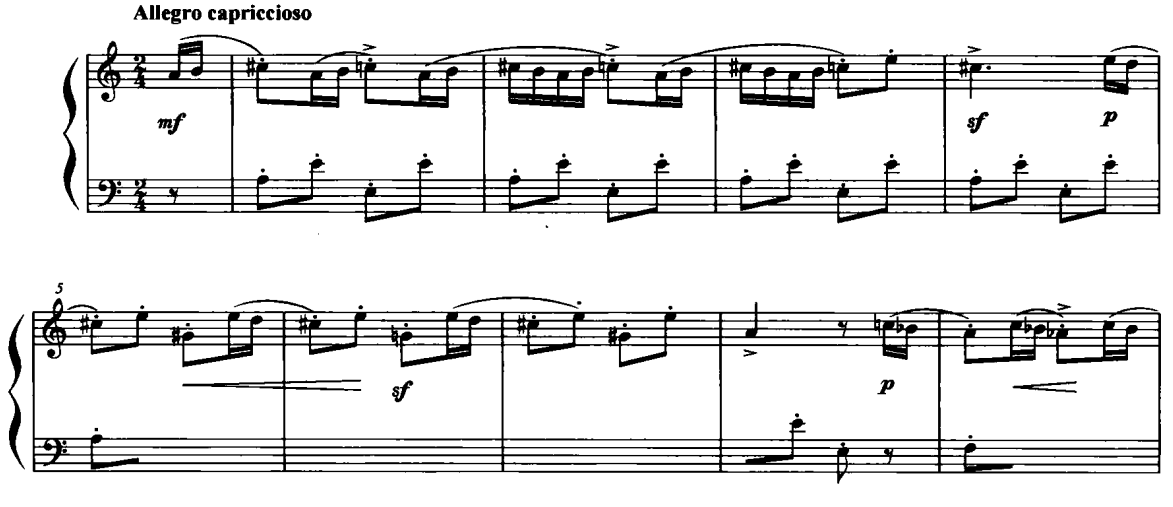
(2)

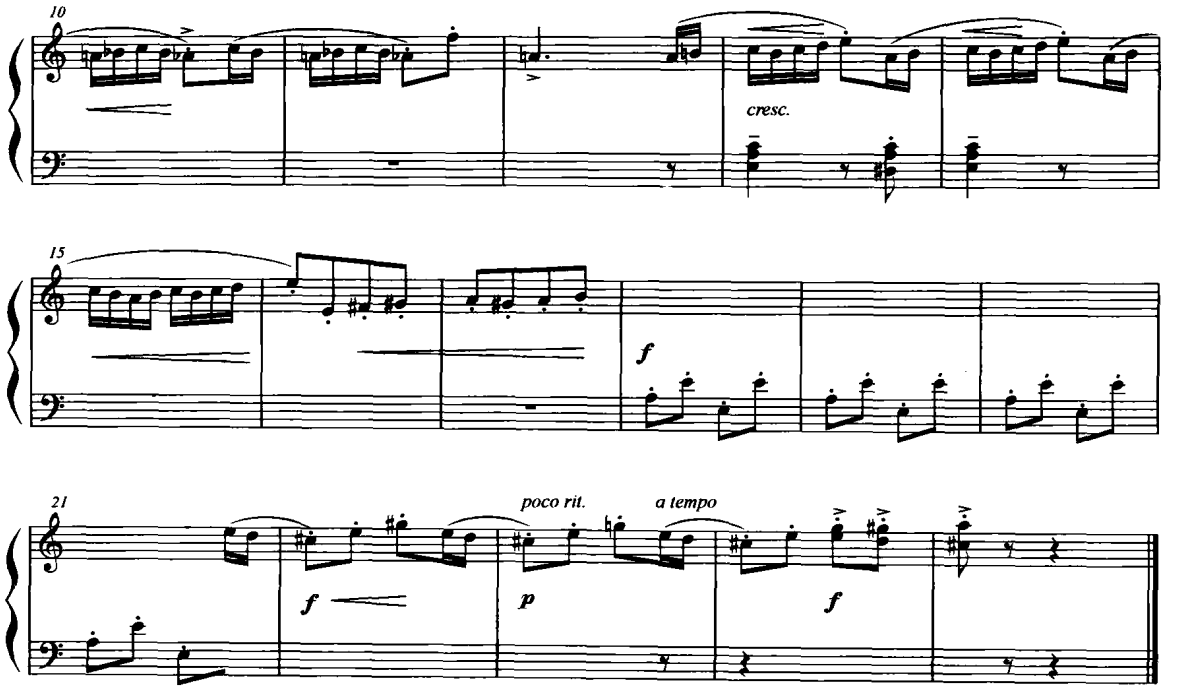


(3)


Andante (♩=84)
p dolce
5
9
mp
13
più p
poco rit.

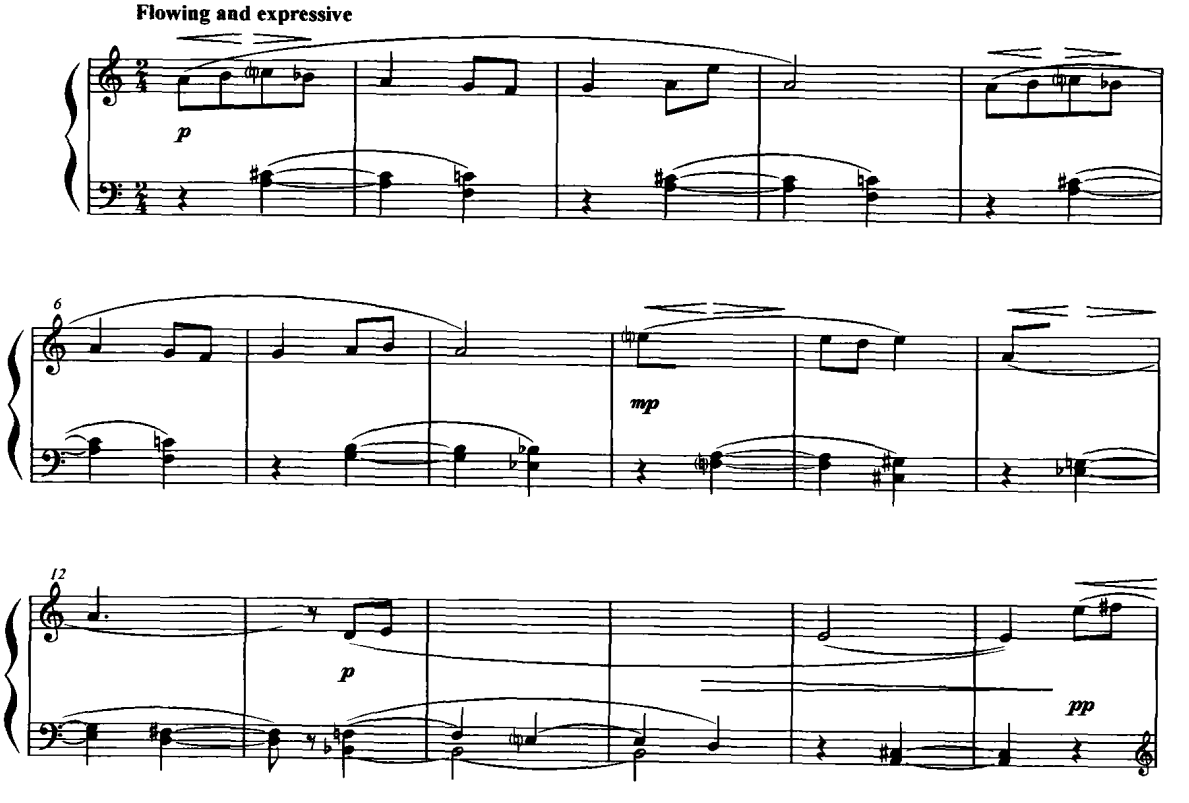
(4)

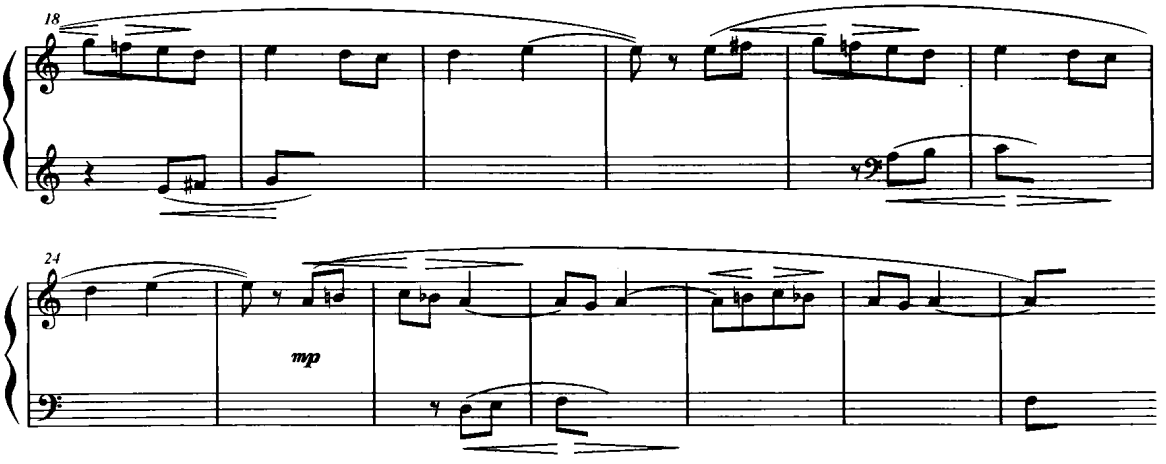

Allegro capriccioso
mf
sf
p
5
sf
p



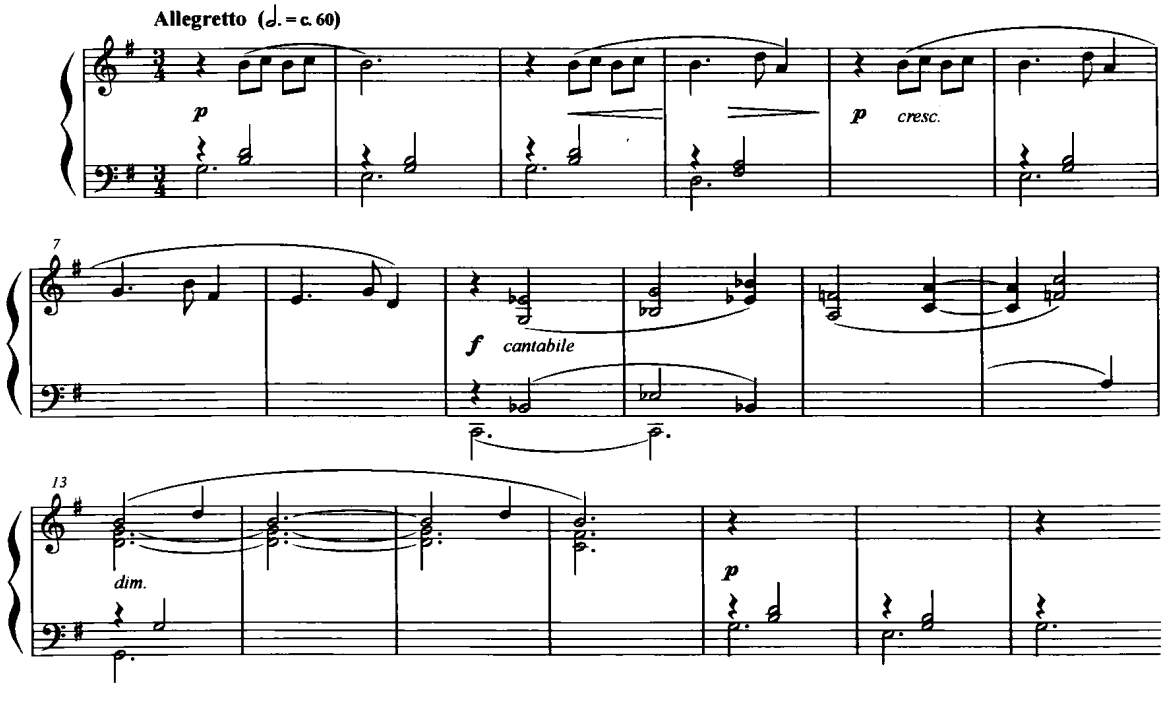
(5)

Flowing and expressive

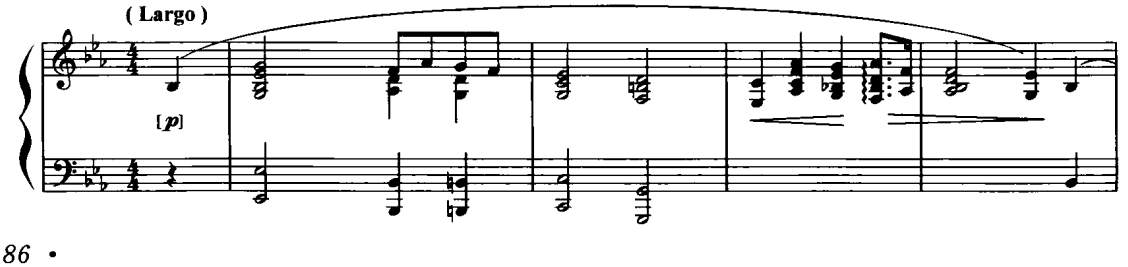


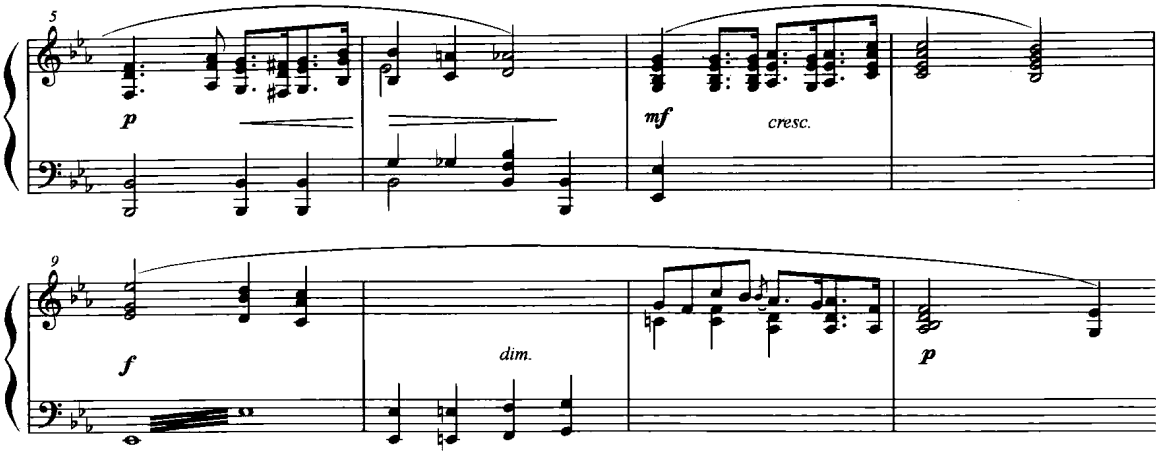


(6)



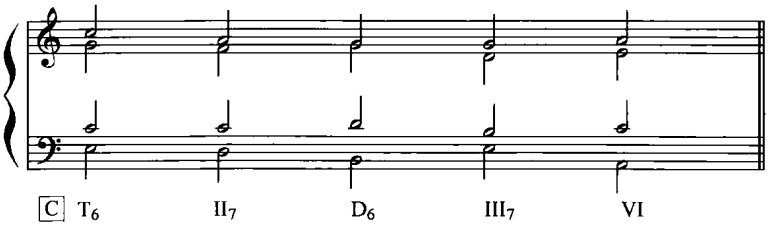
(7) 下面曲谱的音域很低，将其改编为三、四织体的钢琴曲，或者二层与三、四层织体交替出现。





下面的谱例是标明和声功能的几个和弦连接，在此基础上续写、发展出一段合唱式的或改编成钢琴独奏式的织体，至少在一个乐段中完成。

(8)

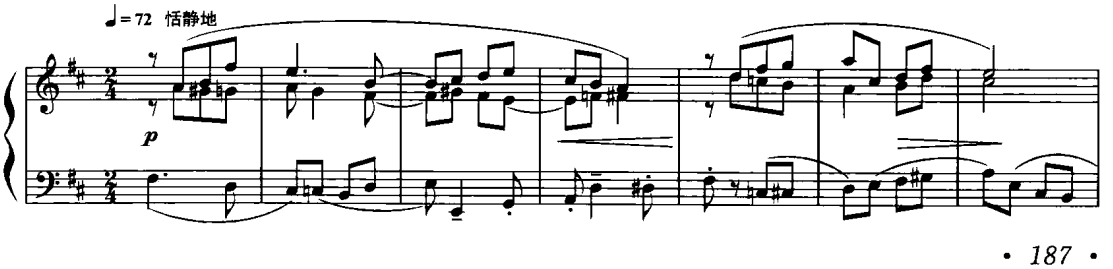


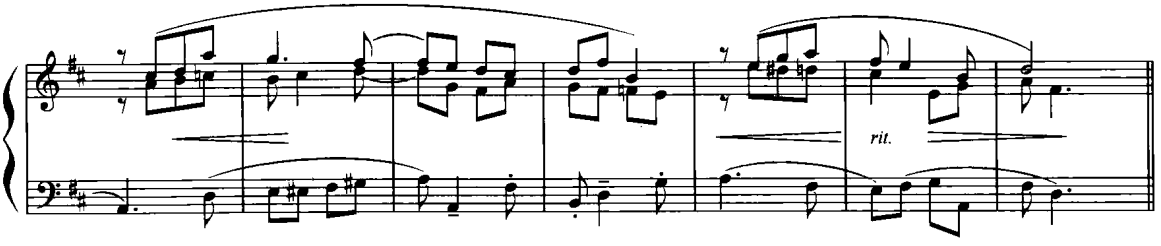
训练 2　合唱式的织体写作

训练目的　这是由原始和声习题过渡到钢琴式织体的一类独立的织体形态。无论写作合唱曲，还是把纵向和声进行横向旋律化，练习的目的都有其实践价值。声乐化的旋律写作要求旋律线条的“可唱性”，合唱曲的写作要求遵从人声音域范围写作，音区不要过宽，犹如在没有歌词的情况下写作合唱曲。强调横向旋律线条、同时注意配置丰富的纵向和声色彩。

在训练当中，学习者需要选用各种类型的单旋律配置合唱式和声，或者根据合唱类别的歌词，直接写作合唱曲。可以采用二层、三层或四层织体的线形运动。下面示范曲例，尽管没有唱词，但我们还是可以体会到这种写法与原始和声的渊源、与钢琴式器乐化织体的不同。

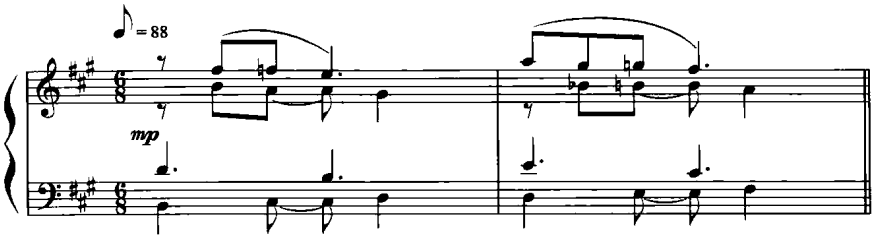
示范 1　合唱式三层织体的主题可以单旋律、也可以多声部形态出现，在写作中除了尽量做到保持各个声部旋律线条的独立性外，还要注意保持和贯穿开始时的主题动机，做到“有核心”的贯穿、变形和发展。



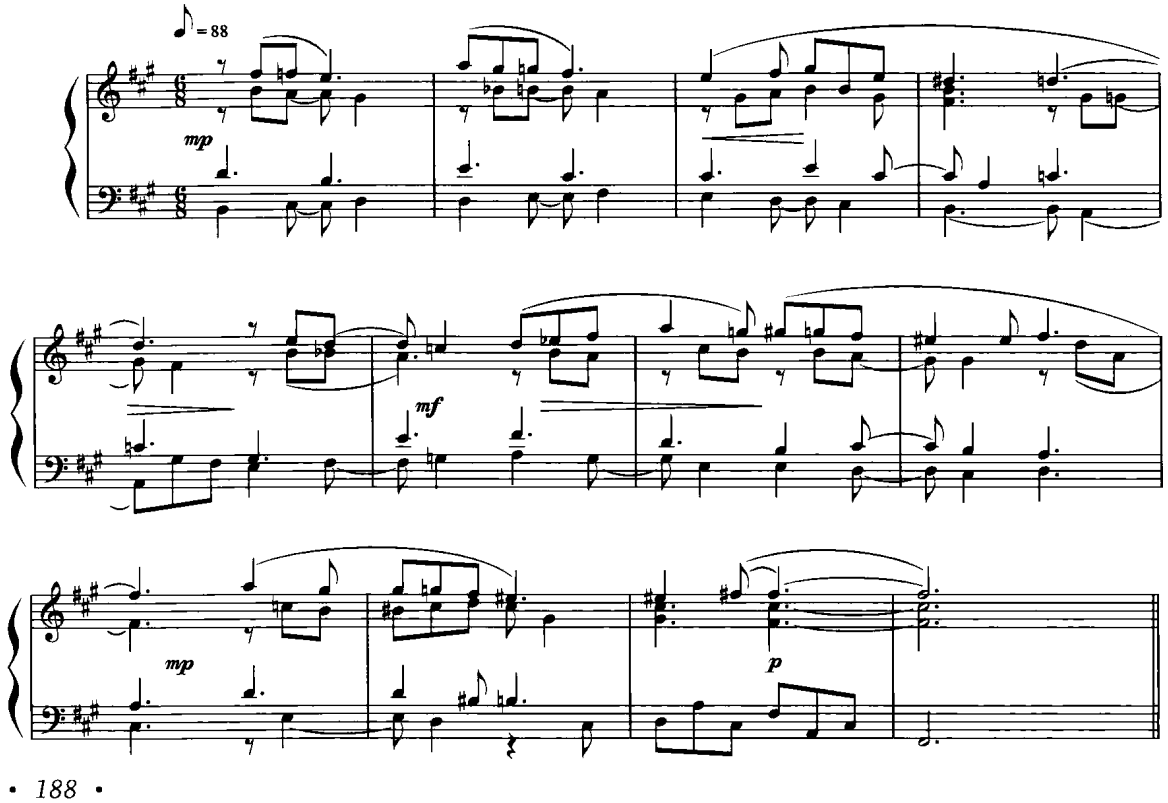


示范 2　　根据下面这个主题发展出一个乐段规模的合唱式织体。要求：在选择纵向和声的同时要兼顾横向线条的流畅性。

主题：

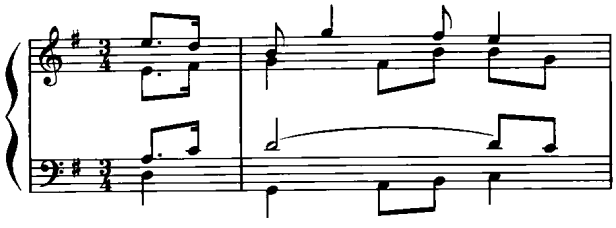


将其发展续写成为一个完整的音乐结构，注意各声部旋律线条的流动性以及纵向和声的连接关系。

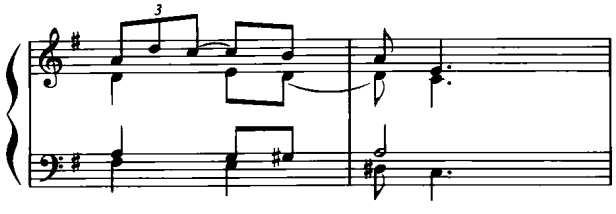


习　题　　下面是一系列合唱式的音乐主题，按照上方所介绍的写作方式，将音乐主题发展到至少是一个乐段的规模（共 6 题）。

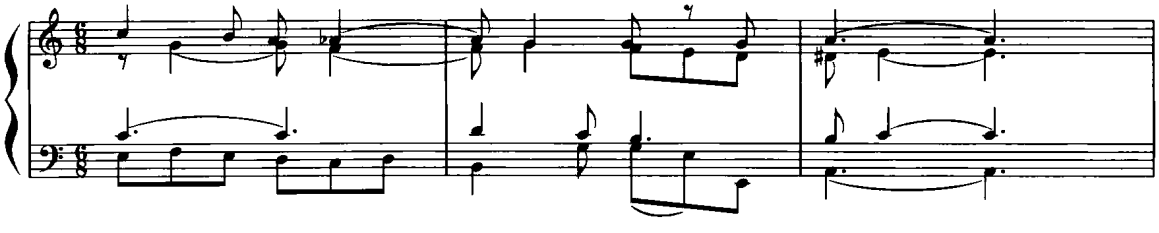
（1）



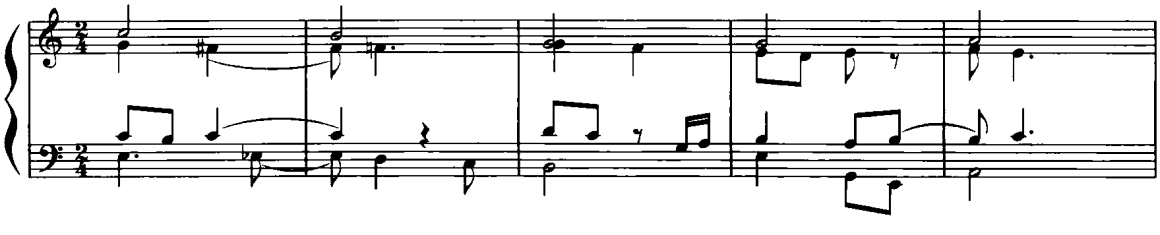
（2）



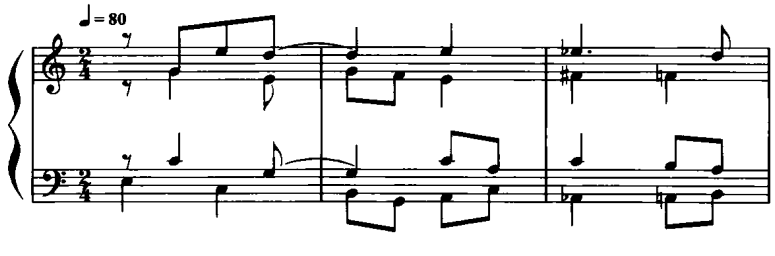
（3）



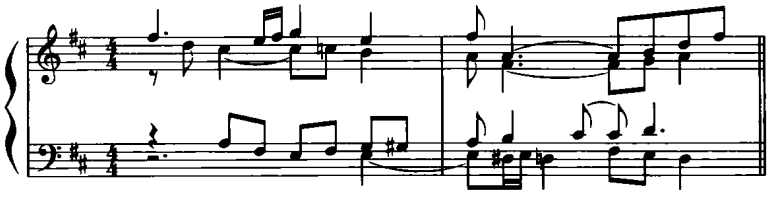
（4）



（5）



(6)

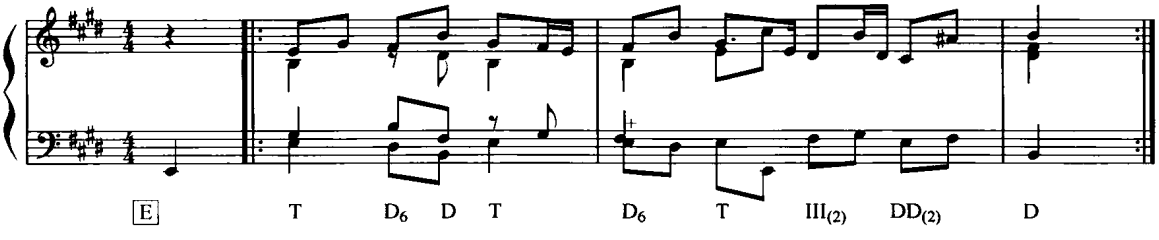


训练 3　钢琴织体的变形

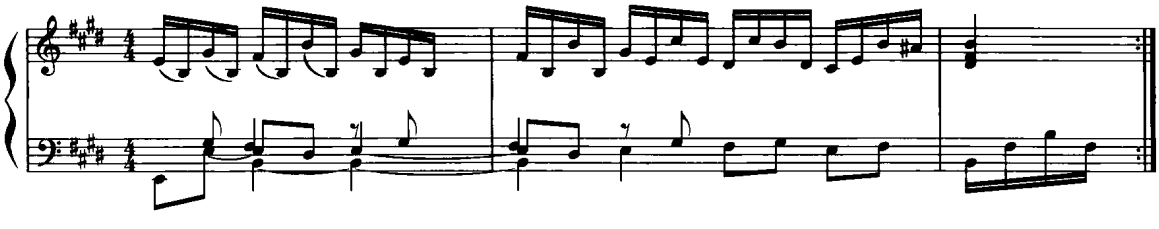
训练目的　根据一小段的原型织体，进行局部“微调”式的变形练习。目的在于学习者能够正确认识一个多声部音乐主题的骨干音所在，其中的变形方式就是磨炼学习者在多声部主题中努力发现和引申其中的主要特征。这种练习在作品的局部是织体、和声方面的变形，在较大的曲式结构当中将形成“变奏”写作的可能。因此，多声部音乐主题的变形，在作曲实践中是特别重要的训练环节。

示范 1　主题原型

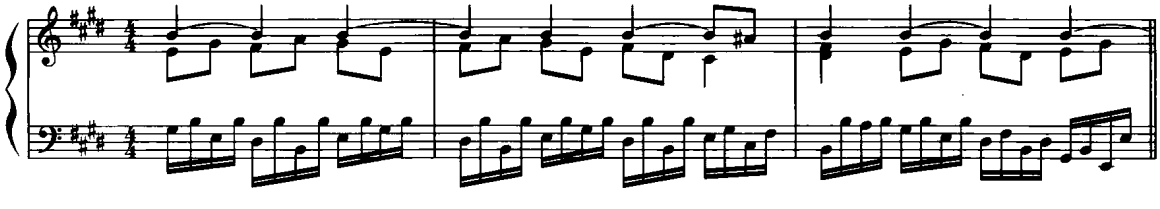
亨德尔第五组曲《空气》



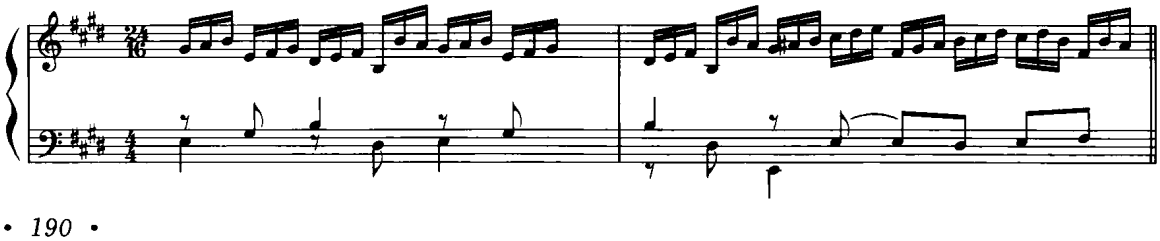
变形 1



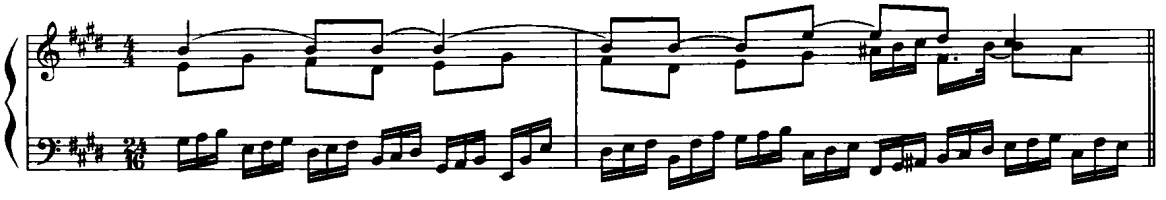
变形 2



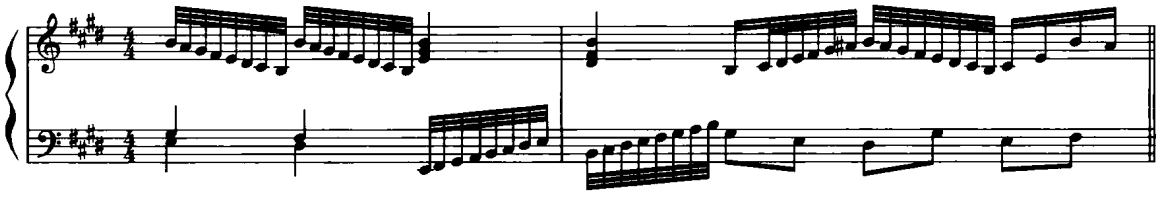
变形 3



变形 4

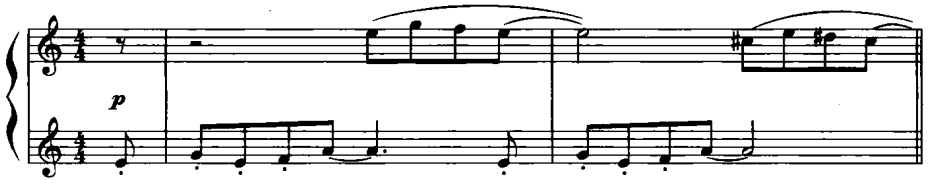


变形 5

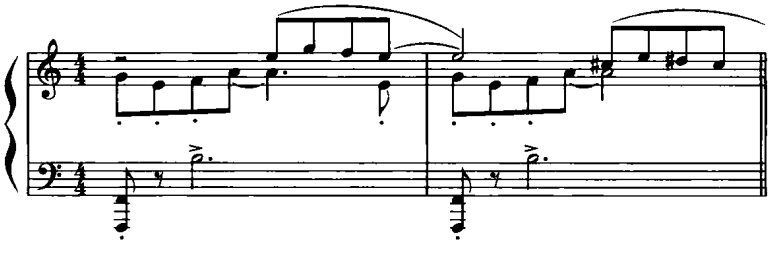


示范 2　　主题原型

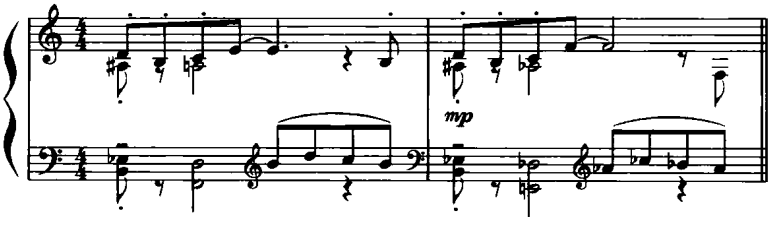
普罗科菲耶夫《事物本身》作品45之2



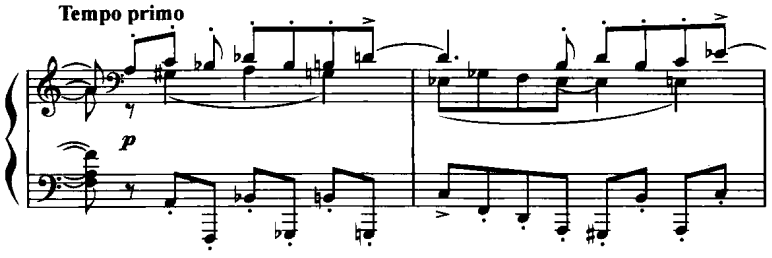
变形 1：在原有主题中增加了两层织体，演变为四声部织体。



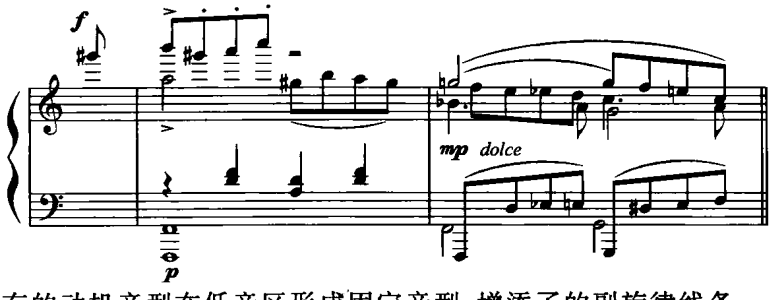
变形 2：和声的移位使得调性发生变化，但仍然保持了固有声部间的模仿关系。



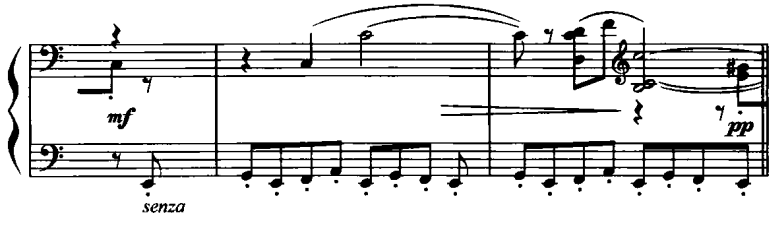
变形 3：音区下移，保持模仿的动机型，增添了低音线条的半音化进行。



变形 4：拓宽音域范围，两端声部反向进行，增加了音响的张力。



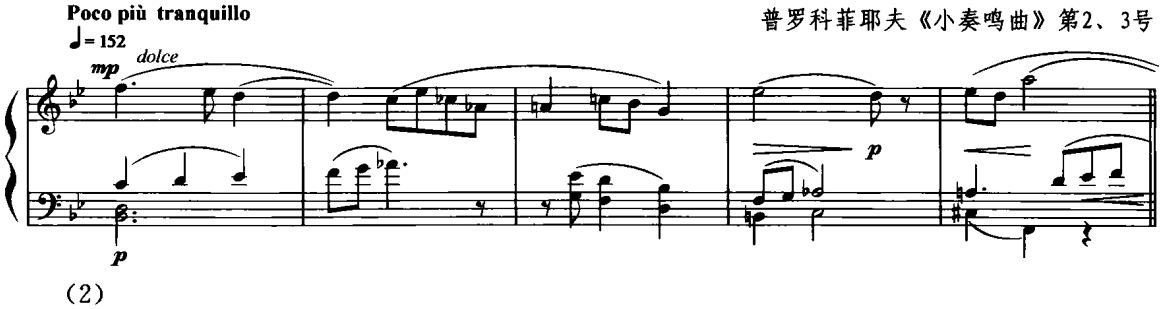
变形 5：原有的动机音型在低音区形成固定音型，增添了的副旋律线条。



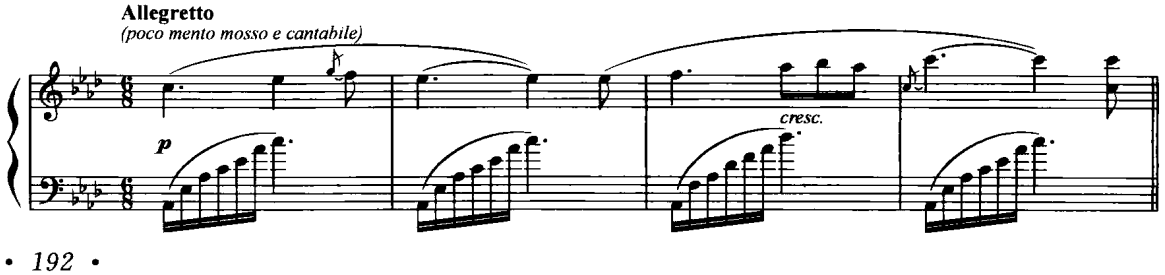
习　题　　根据上述变形的原则，将下面各个音乐主题的片段进行变形练习。注意采用主调式或是复调式的写作方式，注意考虑到调性变换、织体层次变换、和声色彩性的应用等因素（共 3 条）。

（1）

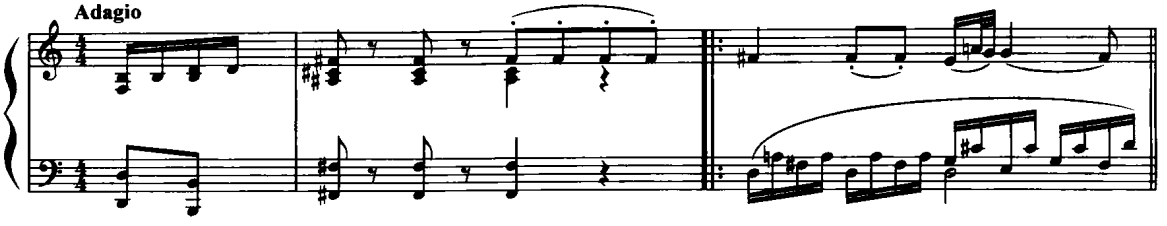
普罗科菲耶夫《小奏鸣曲》第2、3号



（2）



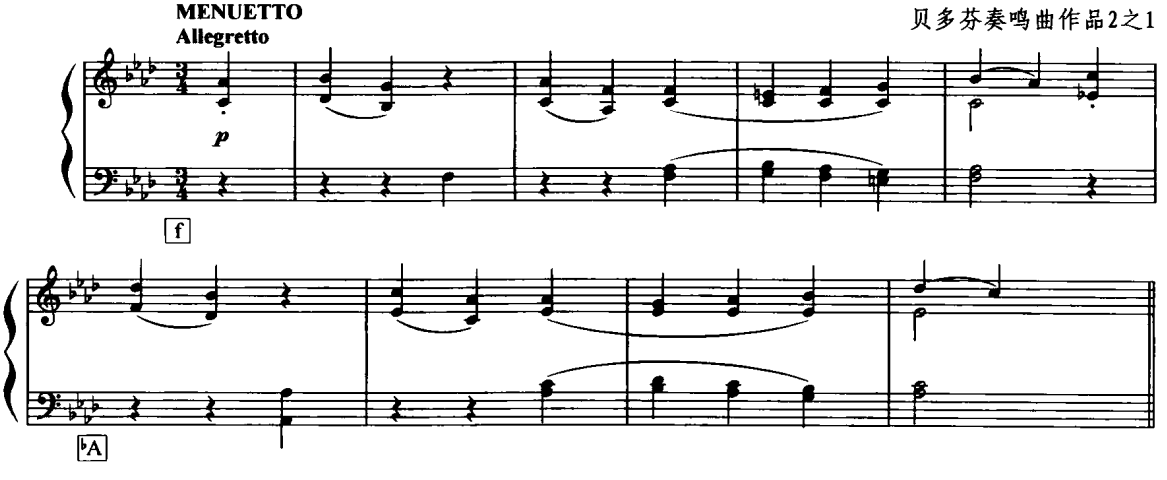
(3)



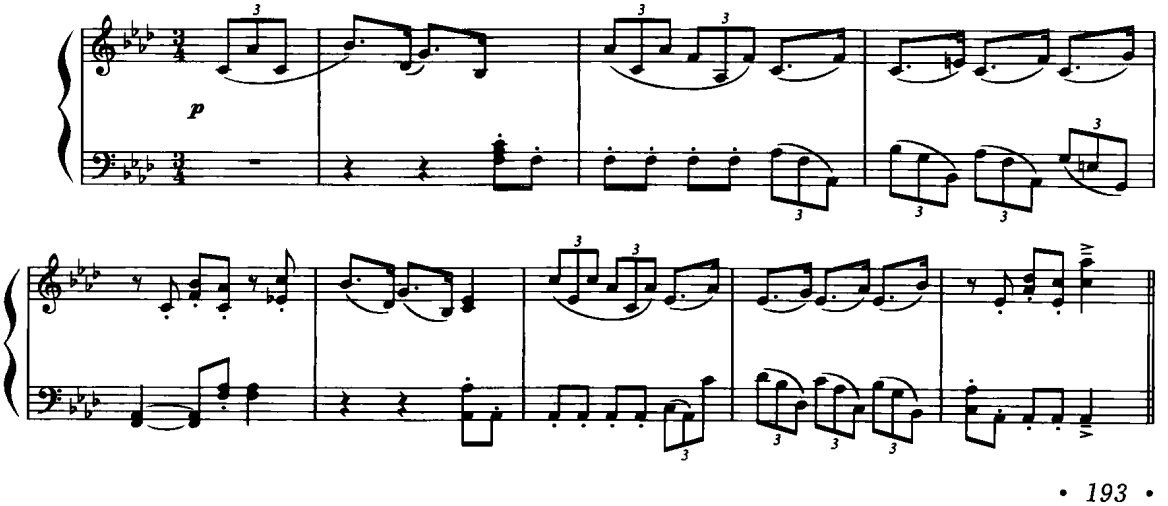
训练 4　变形原有的钢琴小品片段(风格模仿)

训练目的　根据一段短小的钢琴曲片段,在保持其中的和声风格及主题旋律风格的情况下,只对钢琴织体的形式加以变化和变形。这种训练在无形中造成了对作品中原有风格的模仿和尊重,对于掌握和熟悉作品原有音乐风格、和声语言和织体形态等方面有着直接的促进作用。扩展学习者熟知各类音乐风格的能力。写作前可以先抽取部分和声进行,而进一步的训练方法是,跳过这一和声分析的环节直接写作。

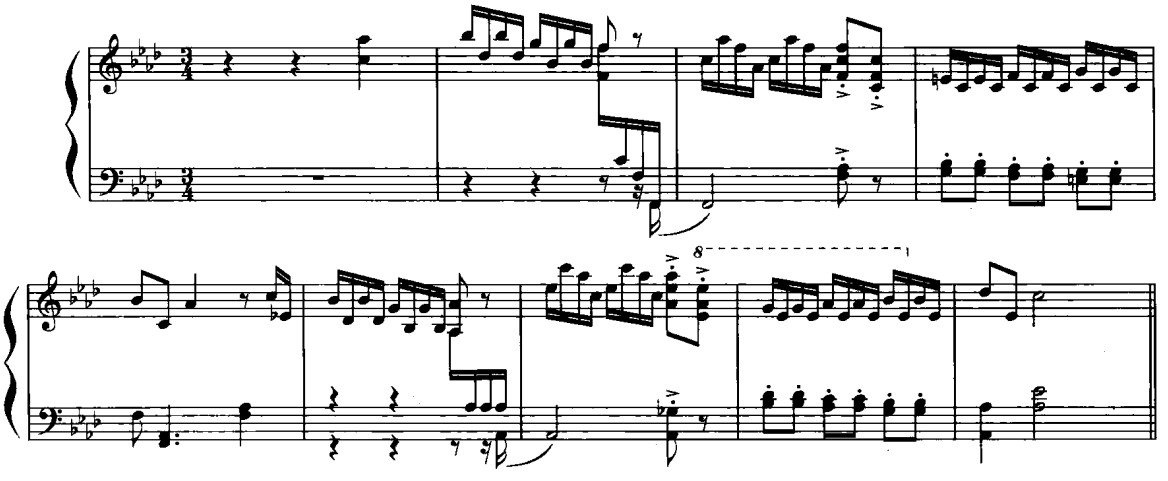
示　范



变形 1：保持原来的节拍、调性与和声风格,只改变其织体形式。



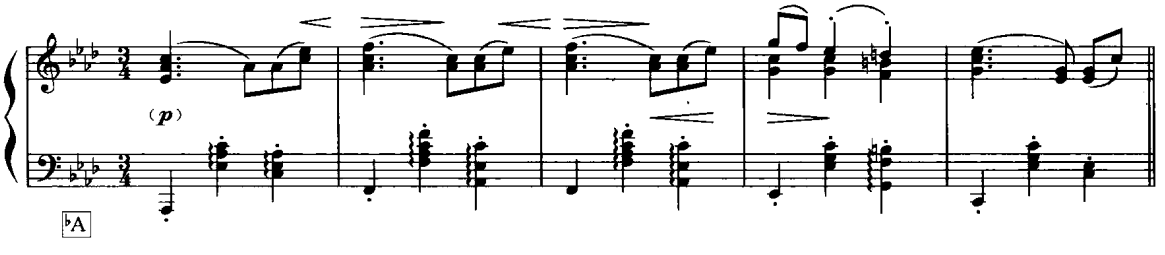
变形 2：再以另外一种织体变形，保持原有的音乐风格。



习　题　　将下列钢琴谱的片段改编成织体形态各异的钢琴小品，保留其中的和声关系，但可以加入和弦外音、骨干音之间添加半音化的经过音、辅助音等，一个片段可以做出三、四种不同样式的织体。按照上面所列谱例的方式，将这些音乐主题片段变形，形成多样化的音乐织体。（共 8 条）

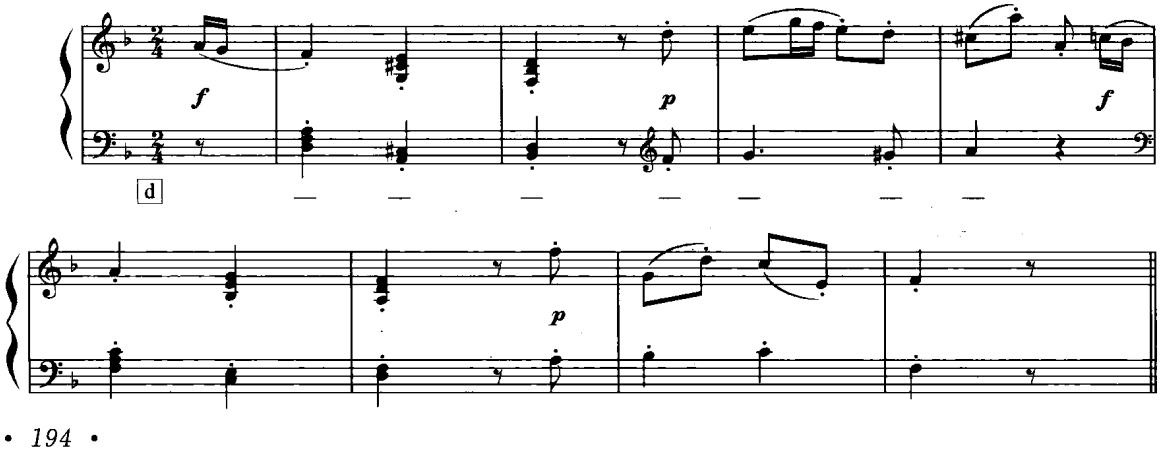
（1）

勃拉姆斯《圆舞曲》作品39之15



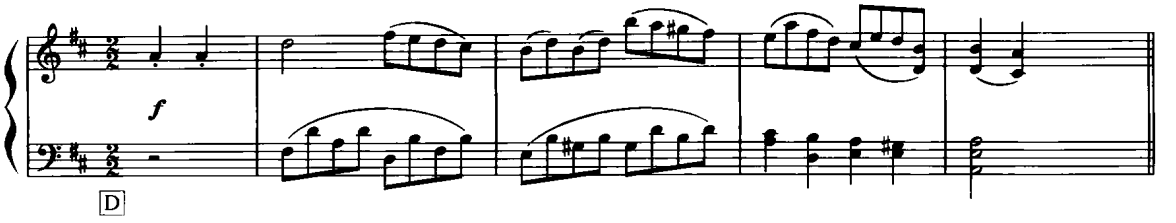
（2）

海　顿《D大调奏鸣曲》



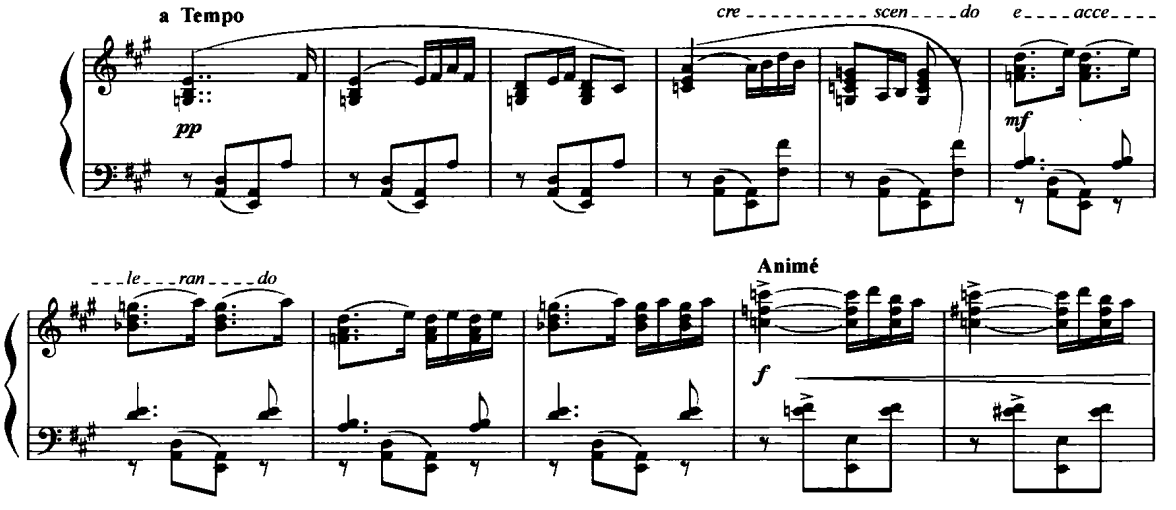
(3)

莫扎特《奏鸣曲》K284



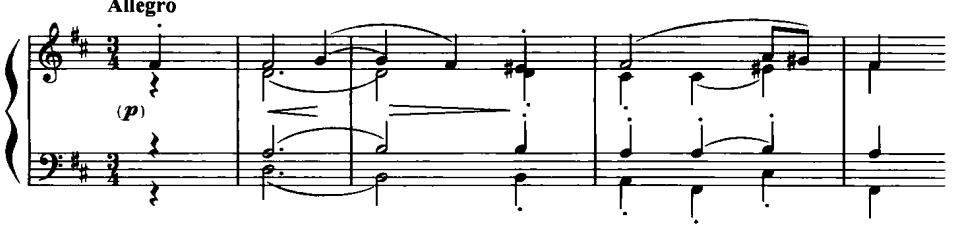
(4)

拉威尔



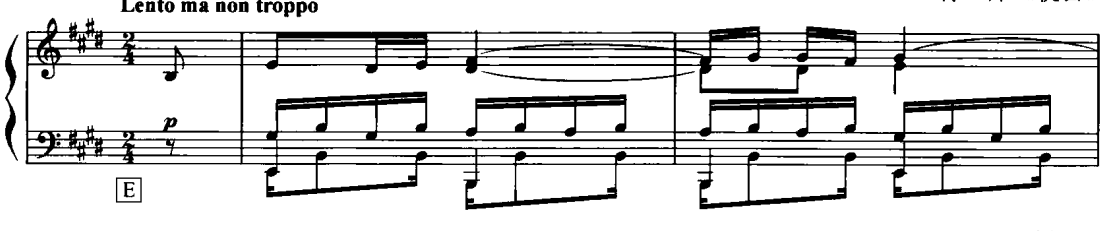
(5)

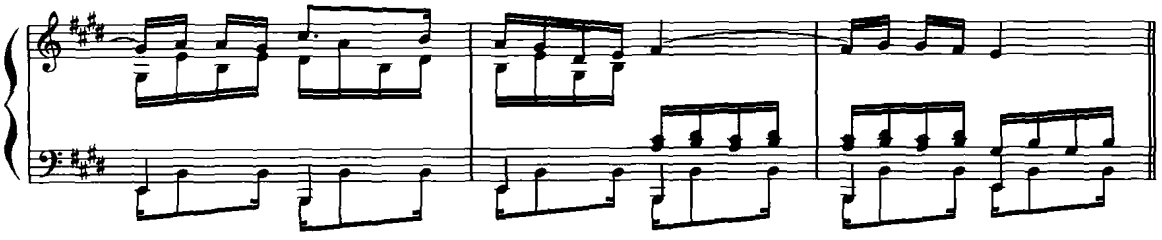
贝多芬《四重奏》作品18之3



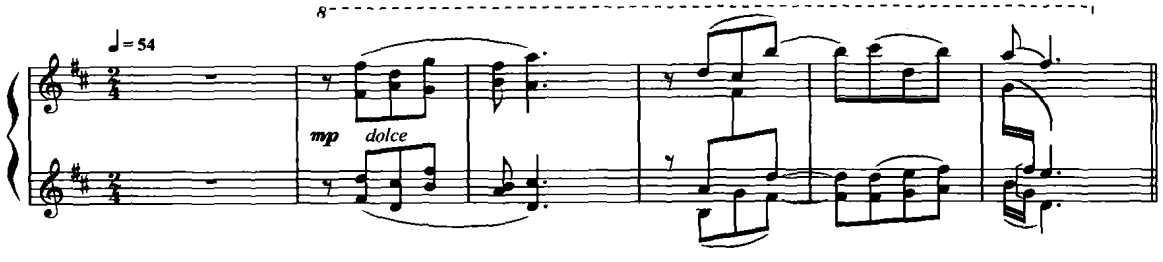
(6)

肖　邦《夜曲》



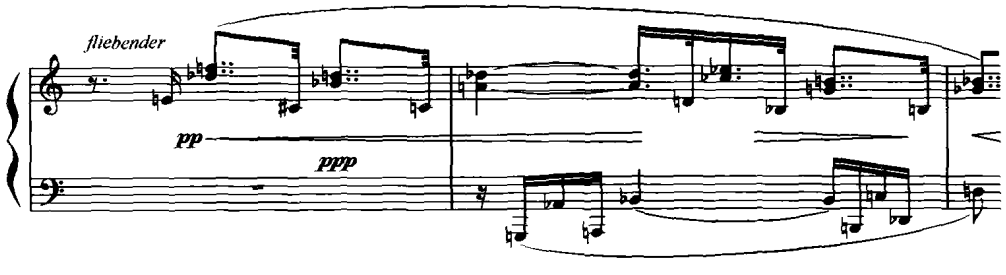


(7)斯特拉文斯基《为双钢琴的奏鸣曲》第二乐章《主题与变奏》变奏 1：



(8)

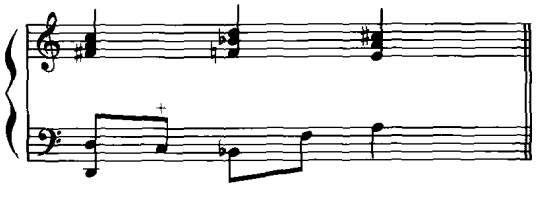
勋伯格《钢琴组曲》作品11之1



训练 5　根据一组和声进行钢琴独奏织体的写作

训练目的　在固定的和声框架内练习写作音乐的织体，是学习者从接触和声发展到实际创作的一个必然阶段。只有和声框架而没有一种音乐的想象力是无法写作出动人音乐的。在和声框架已经具备的情况下，只对音乐织体进行全方位的设计，可以达到阶段性训练的目的。

示范 1　原型和声进行与变形。具体练习时，为原型三个和弦的和声进行写作钢琴独奏式的织体，可为二、三或四层织体。



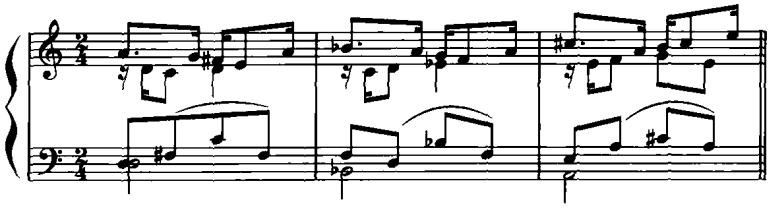
要在设计织体形式之前，认真思考如下几个问题：

制定节拍，将上述几个和弦安排到所选择的一种节拍形式当中；

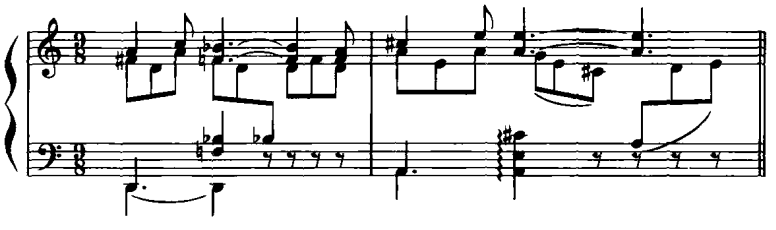
和声节奏，每一个和弦占几拍、几个小节；

织体层，计划写作几层织体，由于和声的功能是既定的，这里主要考虑的是横向线条如何写作。

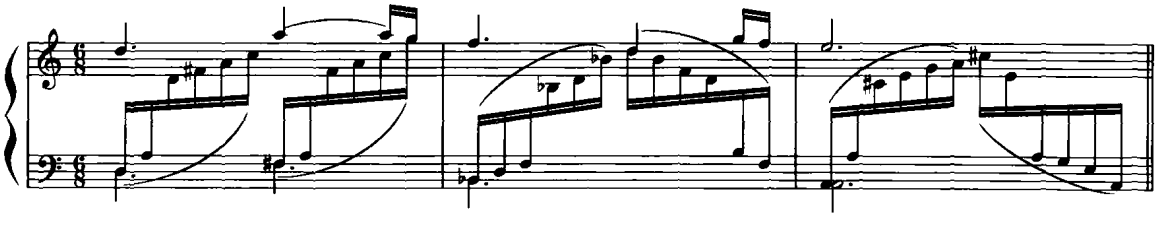
织体变形 1：$\frac{2}{4}$拍、四层织体，一小节配一个和弦，上声部是采用和弦五音的旋律位置。



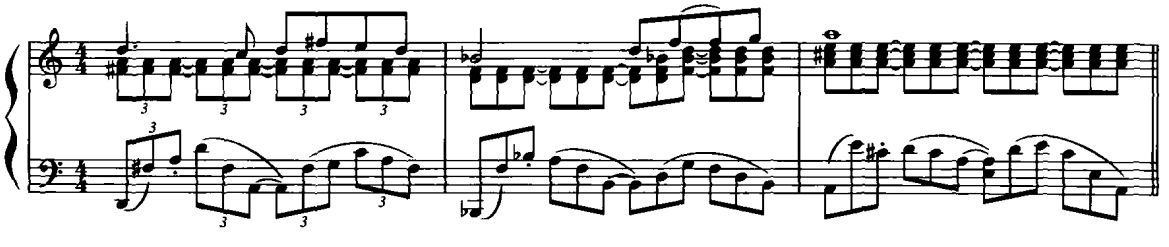
织体变形 2：$\frac{9}{8}$拍四层织体，前三拍、后六拍各配一个和弦，第二小节配一个和弦。



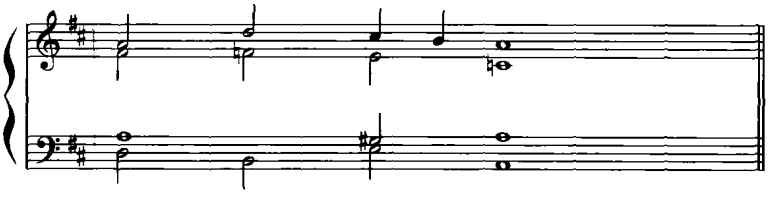
织体变形 3：$\frac{6}{8}$拍、三层织体，一小节配一个和弦。



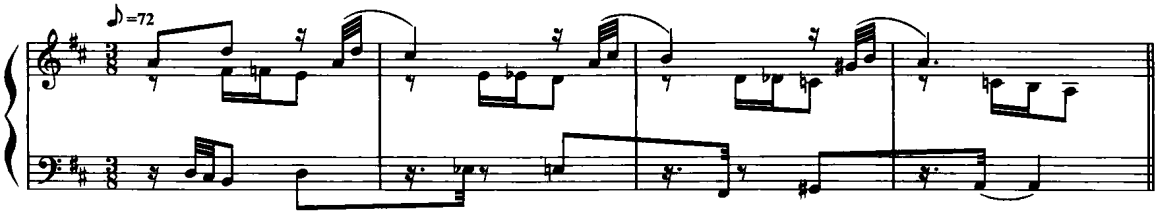
织体变形 4：$\frac{4}{4}$拍、三层织体，从前面的分解式变为纵向节奏式。



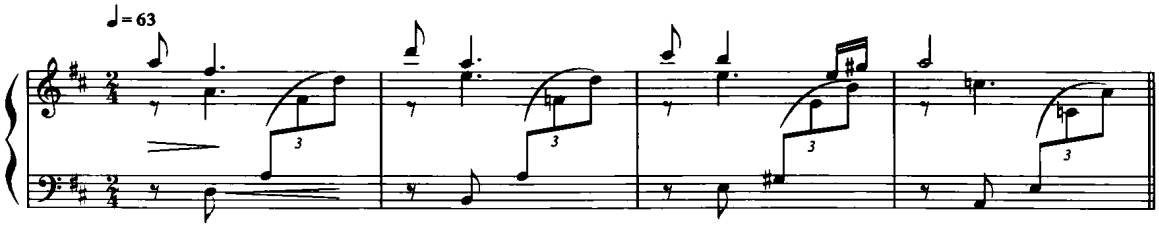
示范 2　　为原型和声——四个和弦的进行创作织体，要求：在不同的节拍、速度、力度、表情中设计钢琴独奏式的织体。



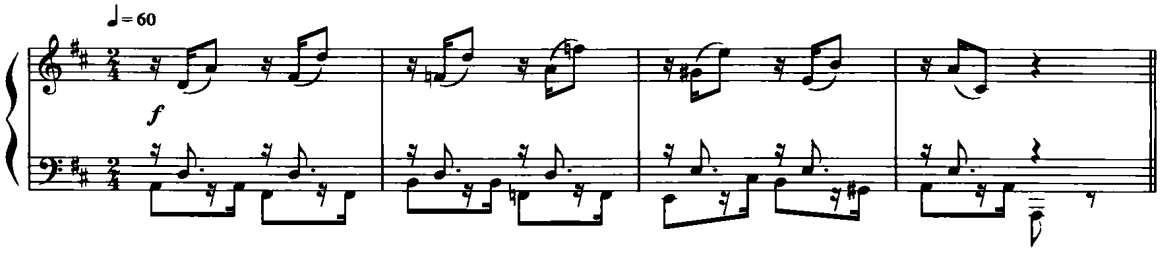
织体变形 1：三层织体，低声部半音化上行级进并加入和弦外音。



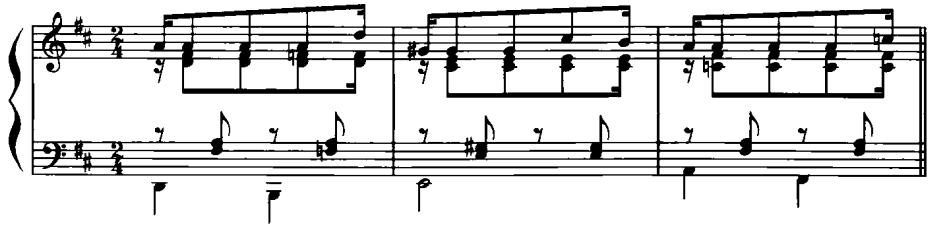
织体变形 2：三层织体，低音声部遵循原有的低音。



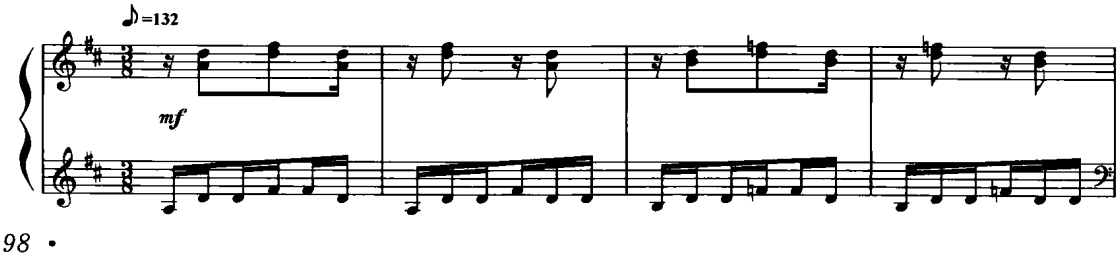
织体变形 3：突出节奏性的律动以及声部间的交替关系。

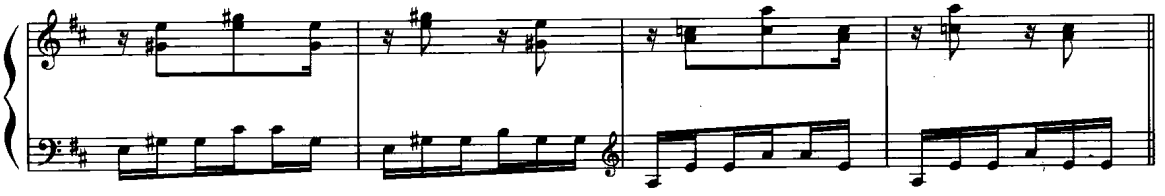


织体变形 4：四层织体，上下声部间的交替互补。

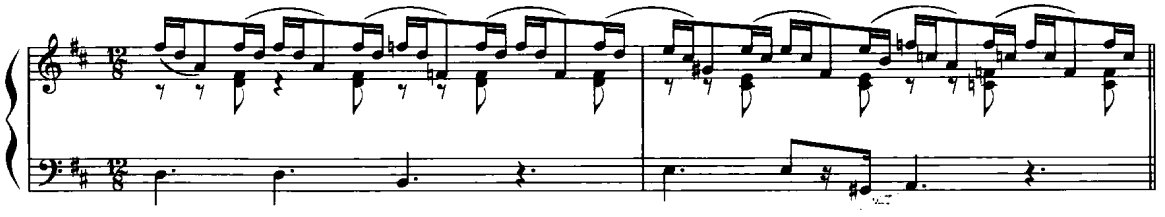


织体变形 5：以下的变形程度更大，节拍也更多样，个别低音也有变化，但是不影响原有的和声功能。两层织体，$\frac{3}{8}$拍内部的两种划分：三个一拍与两个一拍半。

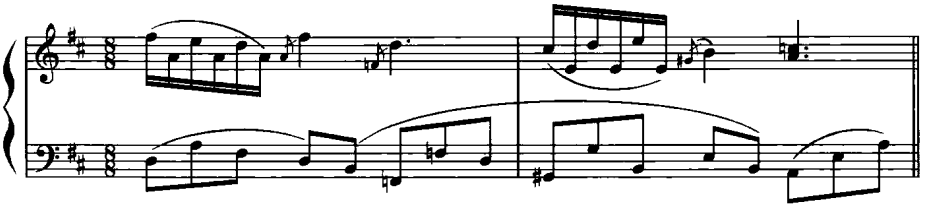




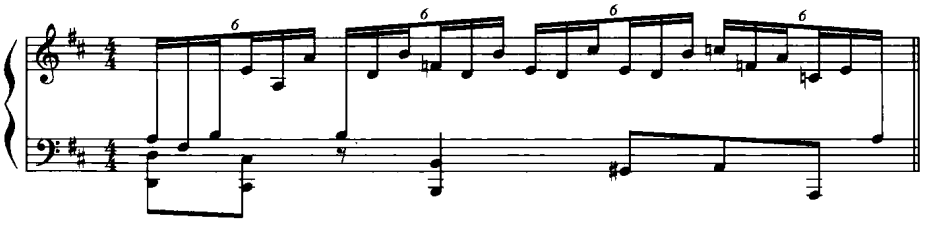
织体变形 6：三层织体，由于上方两个声部密集且不规律地运动，造成下方声部的线条更加清晰。



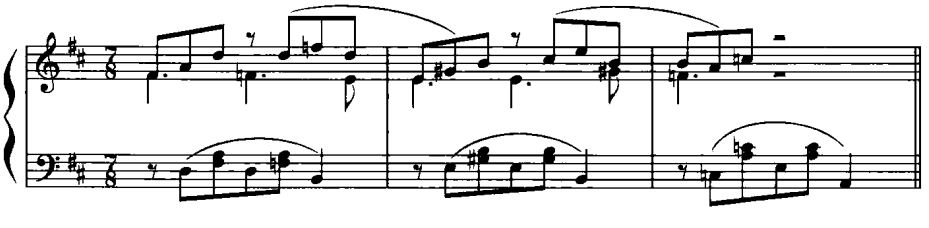
织体变形 7：两层织体，$\frac{8}{8}$拍内部 3＋5 的划分与连线划分的不一致，形成纵向音响的交替。



织体变形 8：两层织体，$\frac{4}{4}$拍的六连音如同两个$\frac{12}{16}$与$\frac{4}{4}$拍的纵向对置。

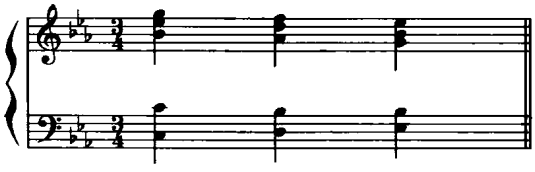


织体变形 9：三层织体纵向节奏互补，低音声部略有变动。

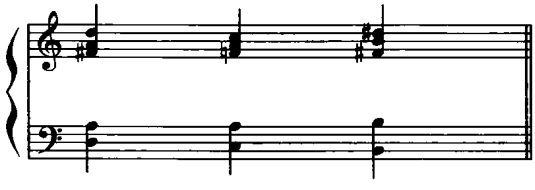


习　题　　以下是一系列和声进行原型的谱例，用于写作钢琴独奏式的织体，继而写出若干不同节拍、速度、表情的织体。

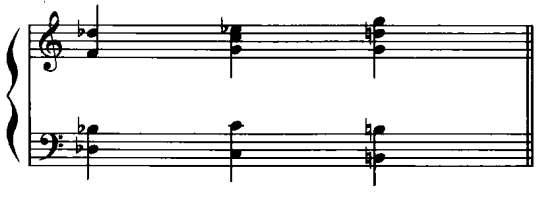
(1)



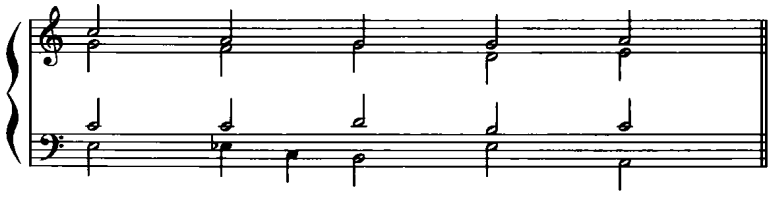
(2)



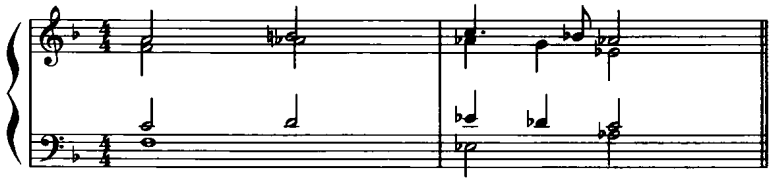
(3)



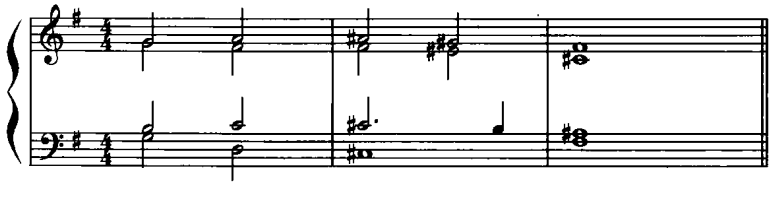
(4)



(5)



(6)

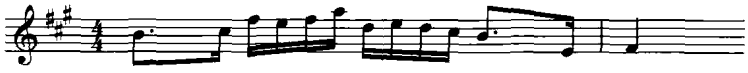


训练 6　同一旋律配置不同的织体与和声

训练目的　这种以钢琴织体为主的训练方式，达到一种将织体形态与和声语言融为一体的目的。在实践中，对待同一个旋律线条所做出的不同技术手法，目的就是要配置出种种不同的色彩和声，培养学习者的音乐变形能力。在音乐的展开部分、变形再现部分，以及诸如变

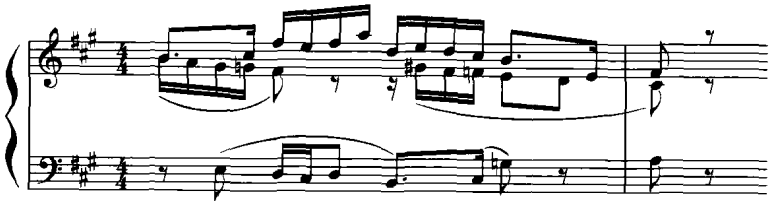
奏曲、随想曲、狂想曲、即兴曲这样的音乐体裁中，变形方式都会有广泛的用途。在配置和声之前，首先要正确判断其中的调性关系，选择配置和弦外音的位置。尽量做到一题多做，不仅在调号指示的调性上配置，而且试图在各种其他关系调性上配置和声（异调配置），同时还应注意设计低声部线条，连接的声部关系应遵循传统和声规则。

示　范　　单旋律主题：

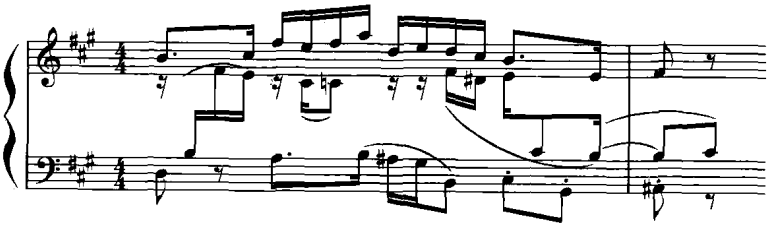


将同一个旋律主题作出如下三种不同的织体及和声配置。当然在写作之前，我们还应当注意音乐中速度、力度、表情的想象和设计，同时要考虑这些设计对于音乐音响结果所产生的影响。

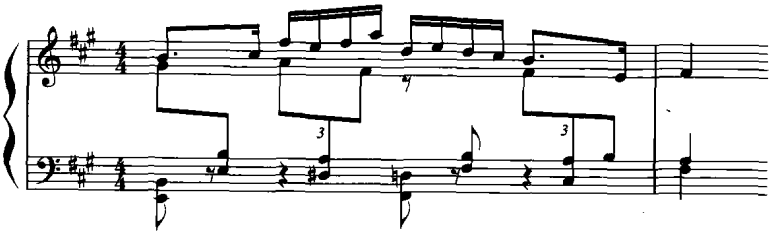
(1)



(2)



(3)



习　题　　为以下旋律片段配置织体与和声（共 9 条）。

为旋律片段配置和声还可能有另外的要求：

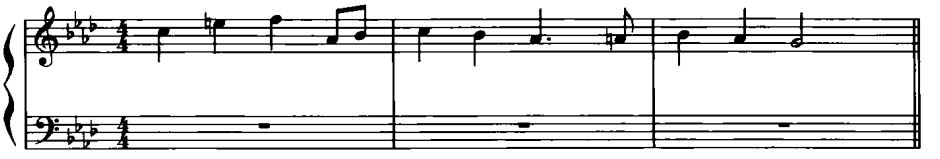
(1) 调号，作为参考，在配置和声时可以改变，即，在另外的调性中进行“异调”配置。

(2) 不同的变化音暗示着不同的调式、调性和不同的外音；

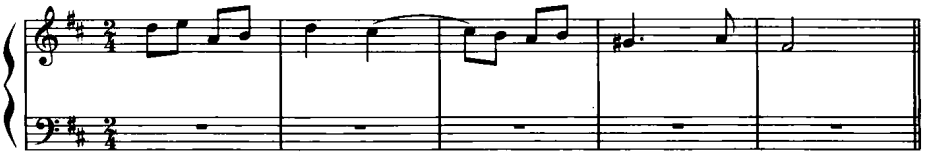
(3) 强拍不一定配置协和和弦，结束音不一定采用三度叠置的主和弦。可以设计出离调的中介和弦，并标出中介位置以及要转的调性；

(4) 和声功能可以采用 a 自然音阶、b 附属和弦、c 降种和弦、d 和弦外音，以及和弦的各种转位形式。

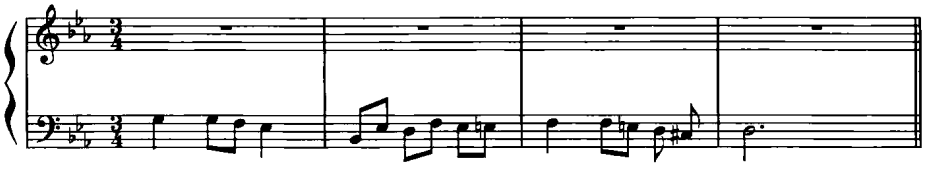
(1)



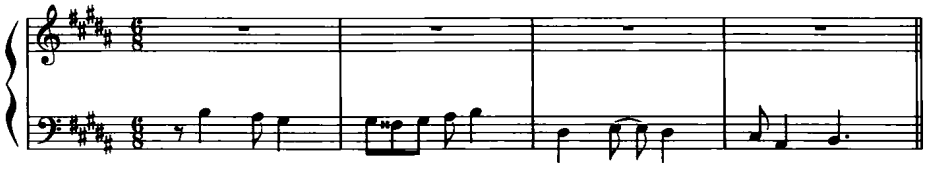
(2)



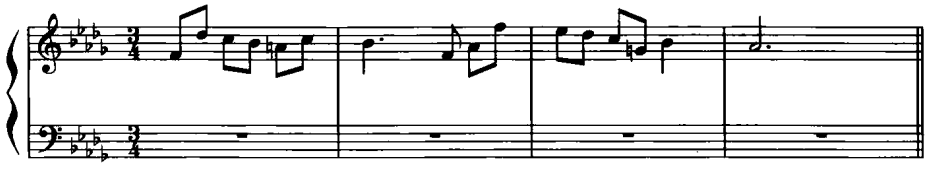
(3)



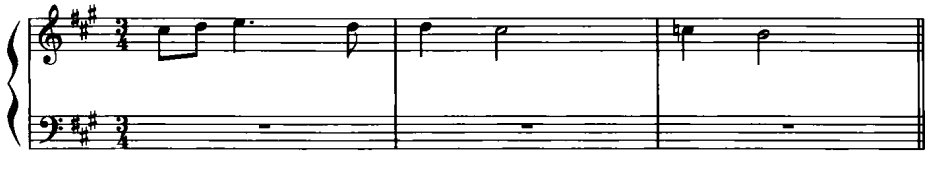
(4)



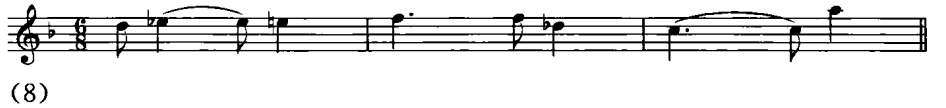
(5)



(6)

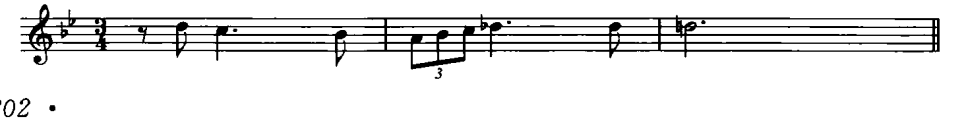


(7)



(8)

(9)



第六章　音乐结构——建筑的面貌

在作曲实践中，我们往往遇到这样的情况：即使你采用了一个有特点的音乐主题进行创作，并且可能贯穿、变形都做得比较理想，但并不明确要将这一主题发展多久，发展到什么样的规模。如同我们计划盖一间房屋，木料、砖瓦等材料都备齐了，就是不知道应该盖什么样的房子。这时音乐结构的问题就摆在我们面前。

西方音乐在作曲家们长期创作的历史进程中，总结出一整套公认的、经过音乐创作共性发展所规范的“曲式”。在调性音乐写作盛行的16～19世纪，这些曲式是作曲家们共同遵守的结构原则。这样的曲式原则一直沿用到今天，不同之处只是在于“规范曲式”或者是“非规范的变体曲式”。甚至有些作品还会采用集二至三个曲式原则于一身的“边缘性”曲式，甚至还会完全打破原有的曲式框架，建立种种新的结构原则，从而产生所谓的“自由曲式”。我们在学习之初，应当在写作实践中，领会和掌握规范曲式的写作特点，才能最终达到有创造性地对音乐结构方面进行探索的目的。

我们应当认识到：学习曲式并不意味着单纯学习音乐结构的“框架”，而是最终体会到曲式结构内部的“音乐陈述方式”。即，呈示、展开、再现的曲式功能分别应当采用什么样的“口气”去述说。规范化曲式的类型按照音乐构思的规模基本上分为三类。

一、小型曲式：一部曲式、单二部曲式、单三部曲式；

二、中型曲式：复三部曲式、回旋曲式、变奏曲式；

三、大型曲式：奏鸣曲式、回旋奏鸣曲式、套曲曲式。

作曲的基础训练一般只涉及到音乐作品的小型曲式，学习者可以此为引导，在以后长期的音乐创作实践中进入个人的理解园地，去进一步尝试中大型曲式的写作，以及在理解规范化的固有曲式原则的基础上，力求冲破固定曲式模式的制约，创造性地采用种种新的结构原则在其指引下创作出新的“结构方式”。

音乐作品中最小的完整陈述单位是乐段，它是完整地表现一种音乐内容的基础形式。以乐段为基准，通常将曲式分为一部曲式、单二部曲式和单三部曲式等等。曲式以严格的“等级制度”和“包含关系”为组织的基本形式，如，单三部曲式中必然含有乐段的结构。音乐作品中最小的陈述单位称为“乐思”，两个或两个以上的乐思称为“乐节”；两个或两个以上的乐节称为“乐句”；两个或两个以上的乐句构成了“乐段”，其等级划分是十分有序、自然的，犹如一粒种子变成大树的成长过程：

乐思(idea)—乐节(semi－sentence)—乐句(sentence)—乐段(period)。

注：乐思，在很多教科书上称为“乐汇”，它是音乐主题中“动机”的长度单位。

第一节　小型曲式的结构特征

对于初学者而言，曲式结构应当限定在传统的再现单三部曲式以下的小型曲式范围，以便于控制和掌握。无再现关系的单二或单三部曲式，称为并列单二或并列单三。由于其中材料的并列关系没有再现，所以不容易控制和掌握，在学习的初级阶段一般先不安排练习。这里，我们主要了解的是一些小型曲式的概念和音乐的陈述功能。从第二个乐句开始，如果结束在调式音阶的主、属音（或者和弦）上，就会形成音乐的终止感（第一乐句除外，因为第一乐句的终止对于形成乐段没有实际的结构意义。换句话说，一个乐句的规模就是乐句，达不到乐段的规模）。根据这个原则，如果你想要写出四个乐句以上的多乐句的乐段，就不要在第二、三、四乐句结束时停留在调式的主、属音高（或和弦）上，音乐自然就会有继续发展的要求。小型曲式的调性通常都保持在一个主要调性范畴内，尽管可能会有离调，但很少有转调，这种现象不仅存在于乐段结构，即使在单二、单三部曲式结构中的 a、b 主题间，也较少采用对比的调性。

1. **一部曲式**（a）

所谓一部曲式，是因为它的材料只有一个主题 a，分为以下三类：

（1）乐段的主体结构

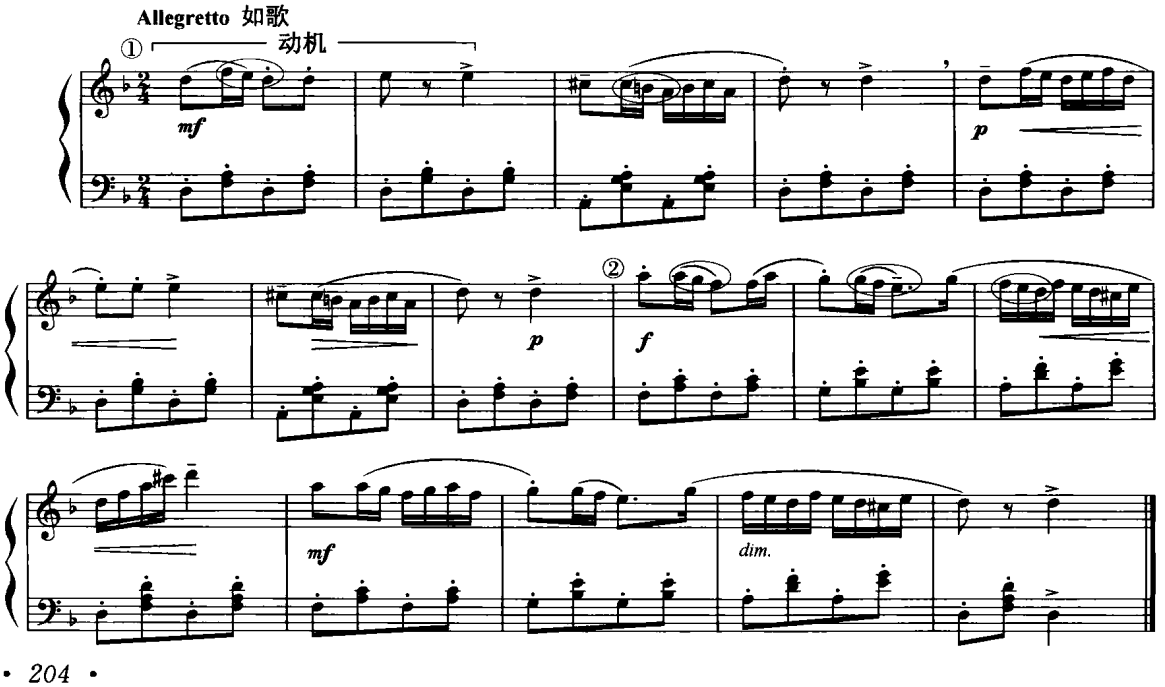
乐段由二、三、四个“乐句”组成，或是在个别情况下由多个乐句组成。

① 二乐句乐段称为“起合式”（呼应、问答式）；

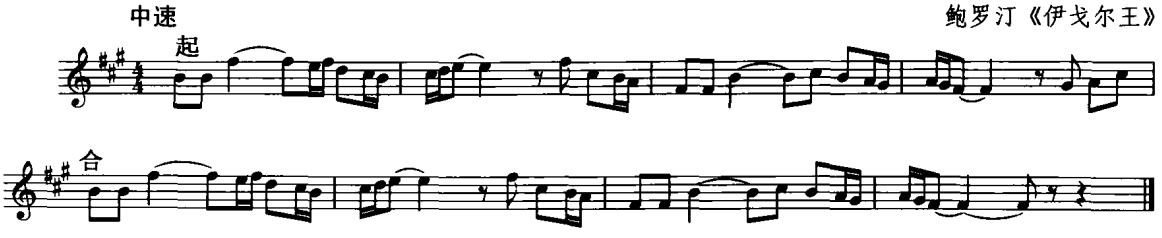
一般乐句的长度取决于原始动机的长度。二至三个动机会形成一个乐节；二至三个乐节则会形成一个个乐句。

格林卡《波尔卡舞曲》的动机是由两个小节构成，后两个小节是第一动机的变形，由四个小节形成一个乐节。两个乐节共八小节形成一个乐句，全曲是由 8＋8 的两个乐句组成的乐段。可以从标识中看出，在第二乐句当中原始动机的因素始终贯穿、变形于其中。

例 6－1

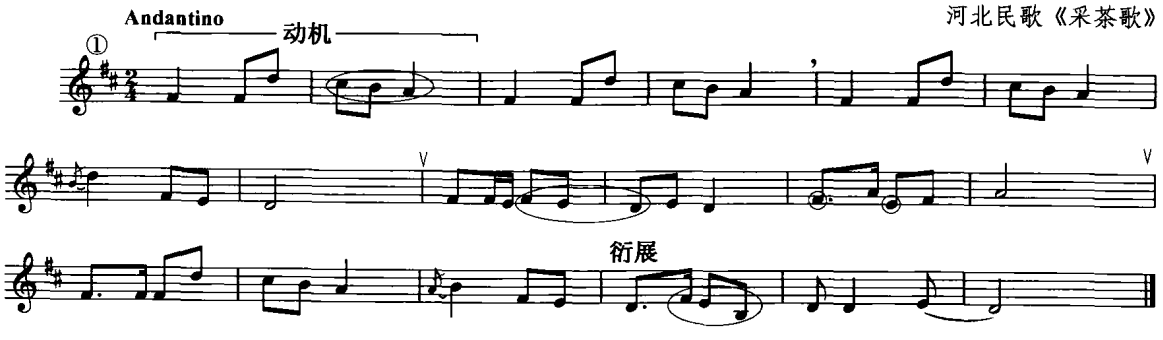


例 6－2



河北民歌《采茶歌》是一个两乐句的乐段结构，但它并不是“起合”式的排比写法。前两小节为一个动机，其特征是六度大跳加一个下行音阶式的进行，前八小节为一个乐句。第二乐句虽然看似采用了不同的材料，但其中仍蕴涵着原始动机中下行音阶式的进行方式，也就是说，原始动机型仍贯穿其中，只不过是以节奏的变形方式陈述的。最后的六小节再现了原始动机并加以衍展。

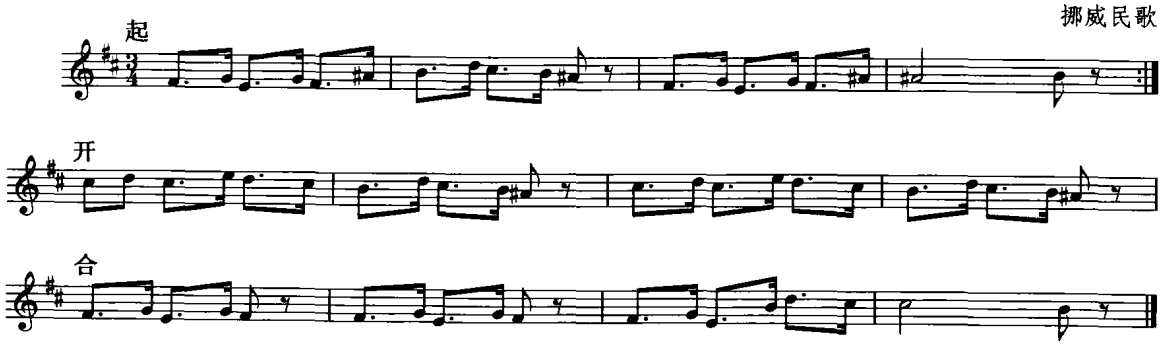
例 6－3



② 三乐句乐段称为“起开合”，意为第二乐句同一、三句相比有小小的对比因素。

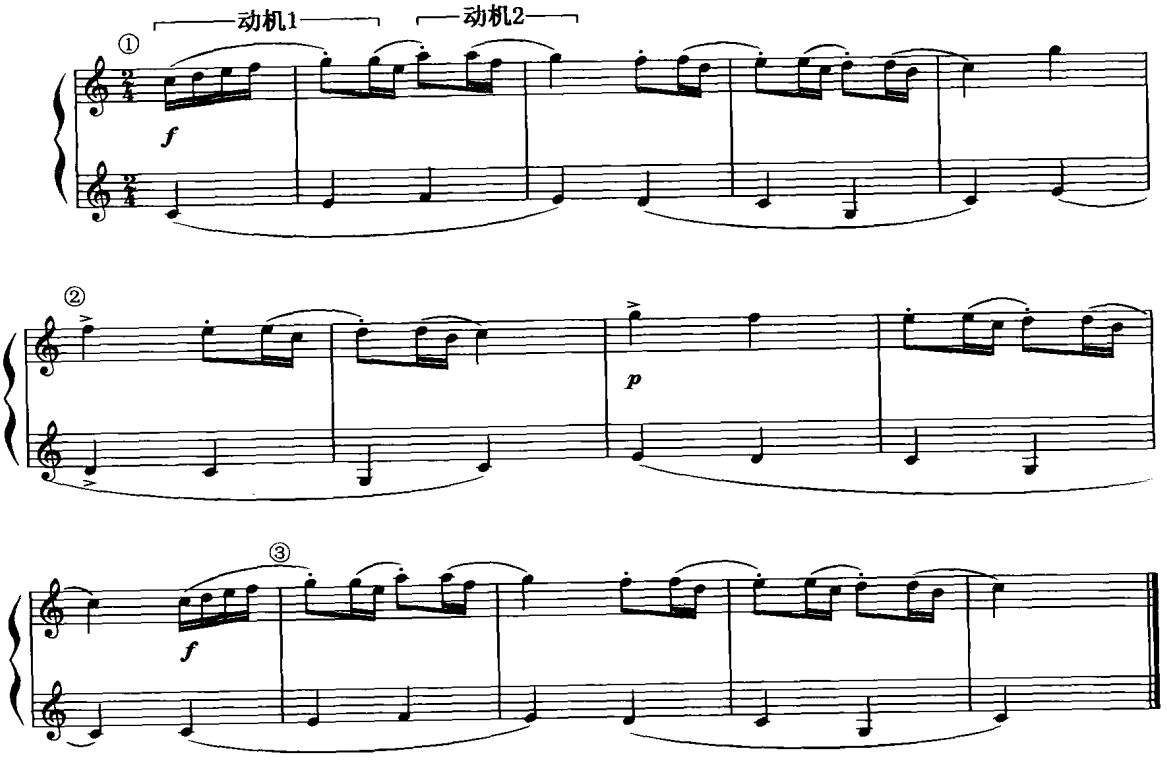
《挪威民歌》第二个“开句”只是第一、三句纯五度的变化模进。

例 6－4



莫扎特《幽默曲》的动机规模比较小，由动机一和动机二组成一个乐节，四小节、两个乐节形成一个乐句。可以明显看出，第一、第三乐句是相同的旋律，第二乐句存在一种小小的对比，而其中贯穿的主要是动机二的材料。起－开－合 的“开”、起－承－转－合的“转”其实都不需要有太大的变形，其中有对比的因素，也要有关联的因素。

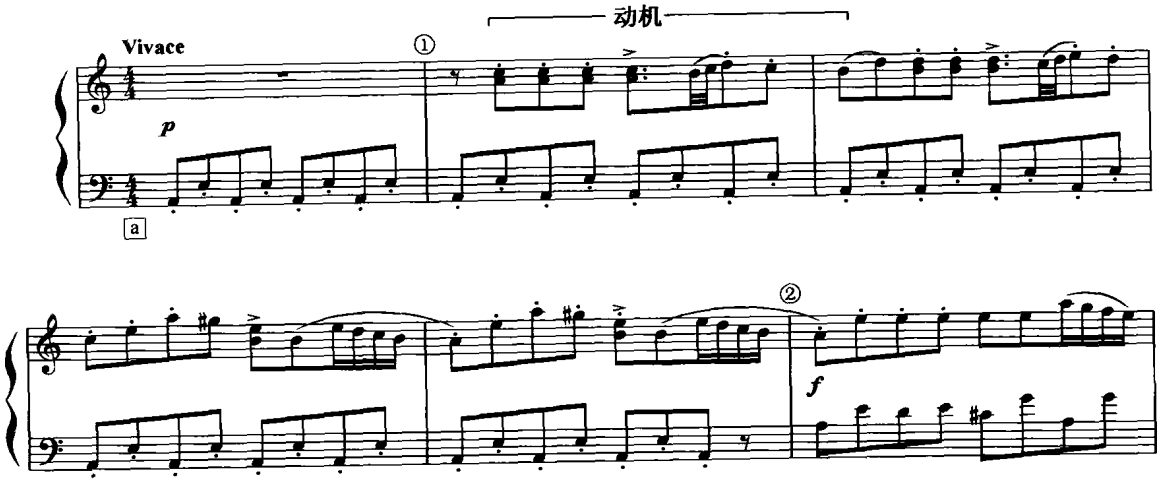
例 6－5

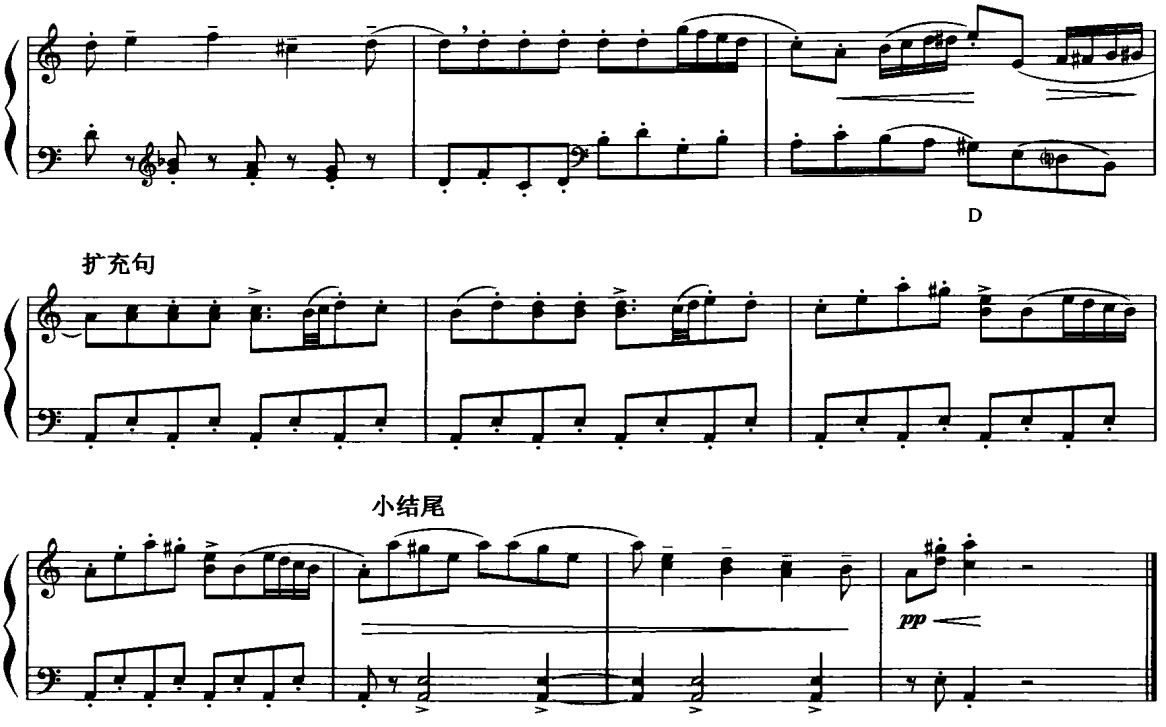


柴科夫斯基《四小天鹅舞》动机型的节奏是抑抑扬格，弱拍起落到强拍。第二个“开句”动机依旧、音区提高，先以切分扩展时值、又以第一乐句结束时材料的逆行音阶式的进行进入再现的第三乐句，音乐陈述的逻辑性强、严谨中又不失灵活。第二乐句的和声活跃，第一、三乐句的和声是持续的主，静止状态。

例 6－6

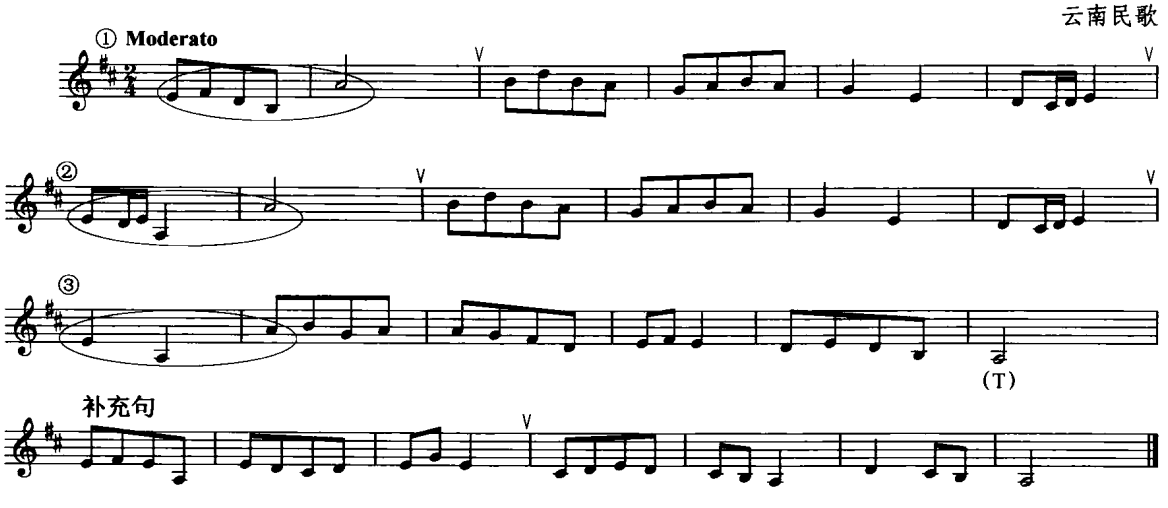
柴科夫斯基《四小天鹅舞》





下面这首云南民歌也是三个乐句的乐段，但没有采用“起开合”的结构方式，而是三句的变形：a、a^1、a^2 的格式。第三句落在徵调式的主音上，结束了三乐句的乐段，之后增加了一个七小节的补充句。三句的开始处，采用的是同一个动机的变形形式。其中第一、二句更相象，第三句保留了第二句的动机框架。

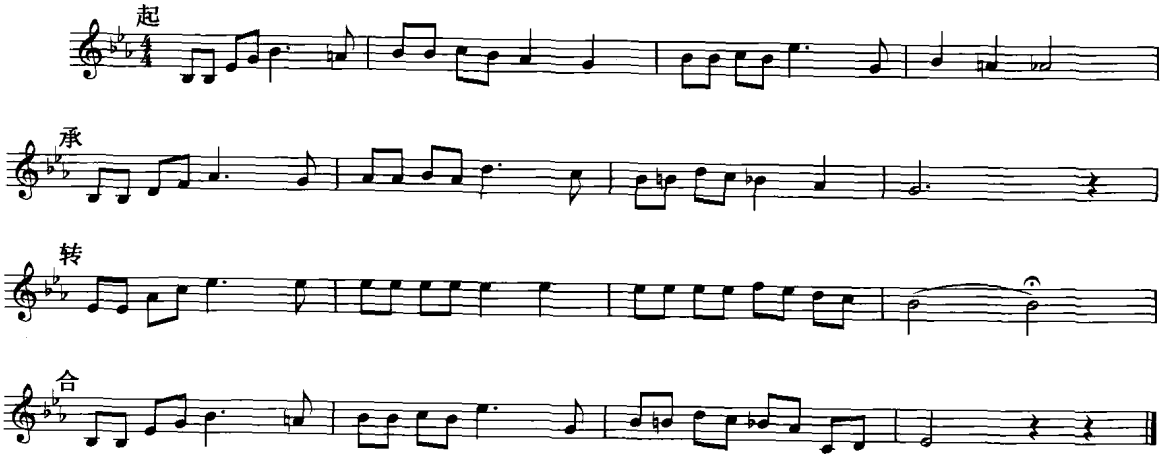
例 6－7



③ 四乐句乐段成为“起承转合”，意为第三乐句同一、二、四乐句相比有较小的对比因素；波兰民歌是一个典型的四乐句乐段。

例 6－8

波兰民歌

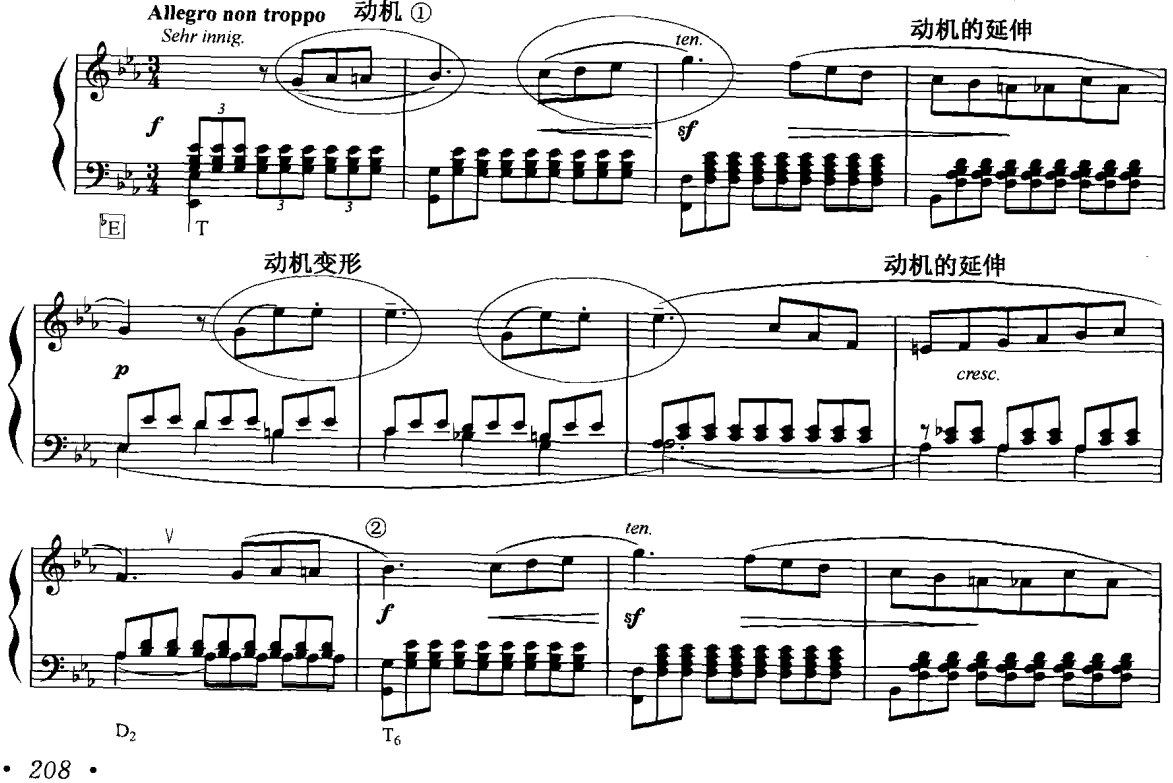


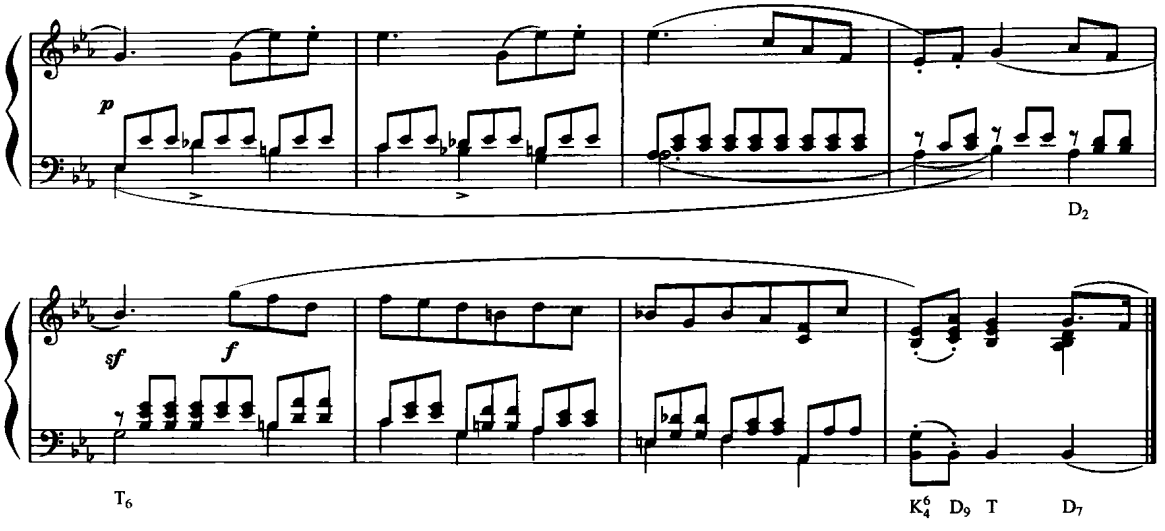
很多音乐作品的乐句句法并不像上面所介绍的那样规范、方整，乐句内部的音乐材料可以拆分成为以乐思－动机为基本单位，这样做的结果是“动机群”的滚动构成了乐句、乐段。

下例在一开始的四音动机出现之后，动机进行了模进、延伸、动机的变形、再延伸，由此形成了乐句。同样的方式产生出第二乐句。每一个乐句都结束在调性的属、主功能上。

例 6－9

门德尔松《无词歌》第20首，作品53之2





此外，乐段中还可能存在着：

附加结构　除了上述乐句结构外，我们还可以附加补充、扩充、引子或者连接句。

补充　当音乐终止在主音（主功能）之后，又出现一个乐句规模的音乐然后再采用第二次终止式，称为“补充”。

D———T _____ D———T

扩充　当音乐终止在非常规终止或者半终止音（属功能、或较少情况下 S 下属功能）之后，又出现一个乐句规模的音乐然后再采用第二次终止式，称为“扩充”。

D —— VI

D ——♭VI

D _____ D———T

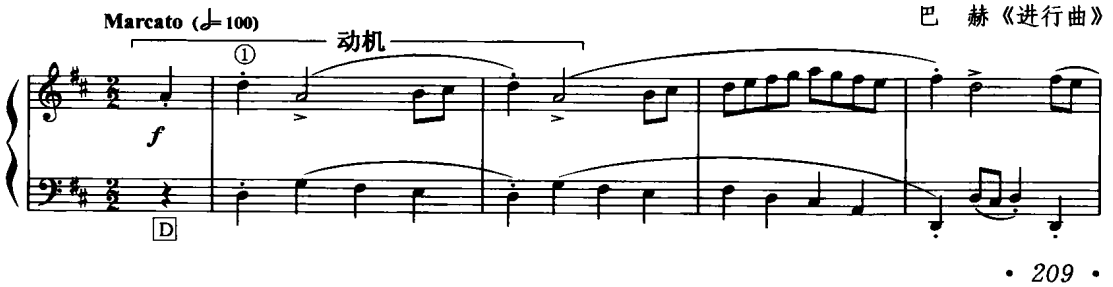
引子　在主题之前写作大约一个乐句、乐节规模的音乐，以种种手法来预示主题的因素。

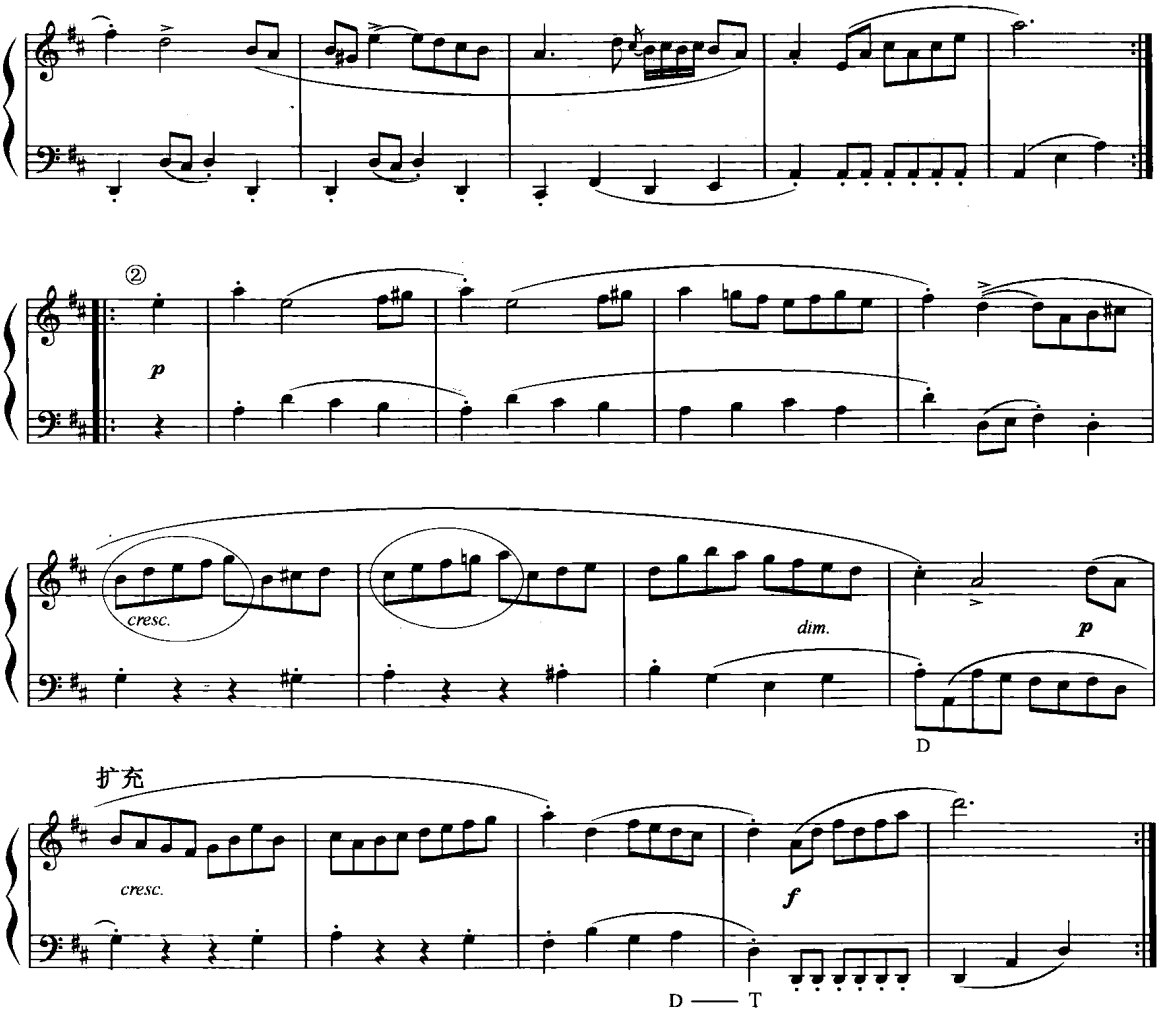
连接　在乐句之间插入非主题特征的音型化的材料，以材料的拆分、模进、调性一和声的色彩性为特征，一般规模也非常短小。

巴赫《进行曲》前两个小节为一个动机，四个小节为一个乐节；后面四个小节又是一个乐节，在同一个属和弦上又扩充了一个小节，因而形成了九小节的一个乐句。第二乐句的开始处将原始动机进行了纯五度的模进，之后，引用了第一句中的第二动机级进音型的变形，结束在半终止上。两个乐句形成了开放终止的一个乐段。最后的五小节是半终止之后的扩充乐句。全曲结构是两个乐句加扩充的乐段。

例 6－10

巴　赫《进行曲》

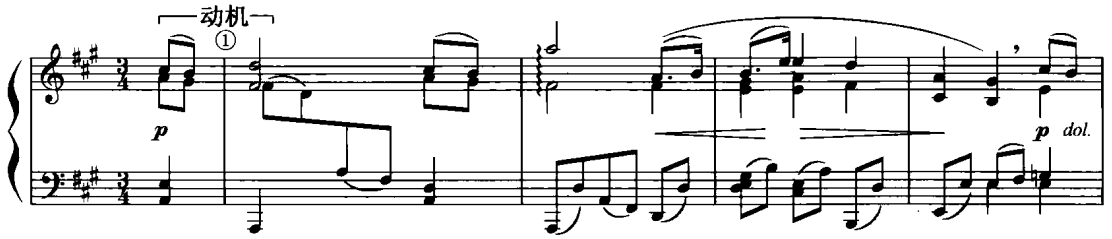


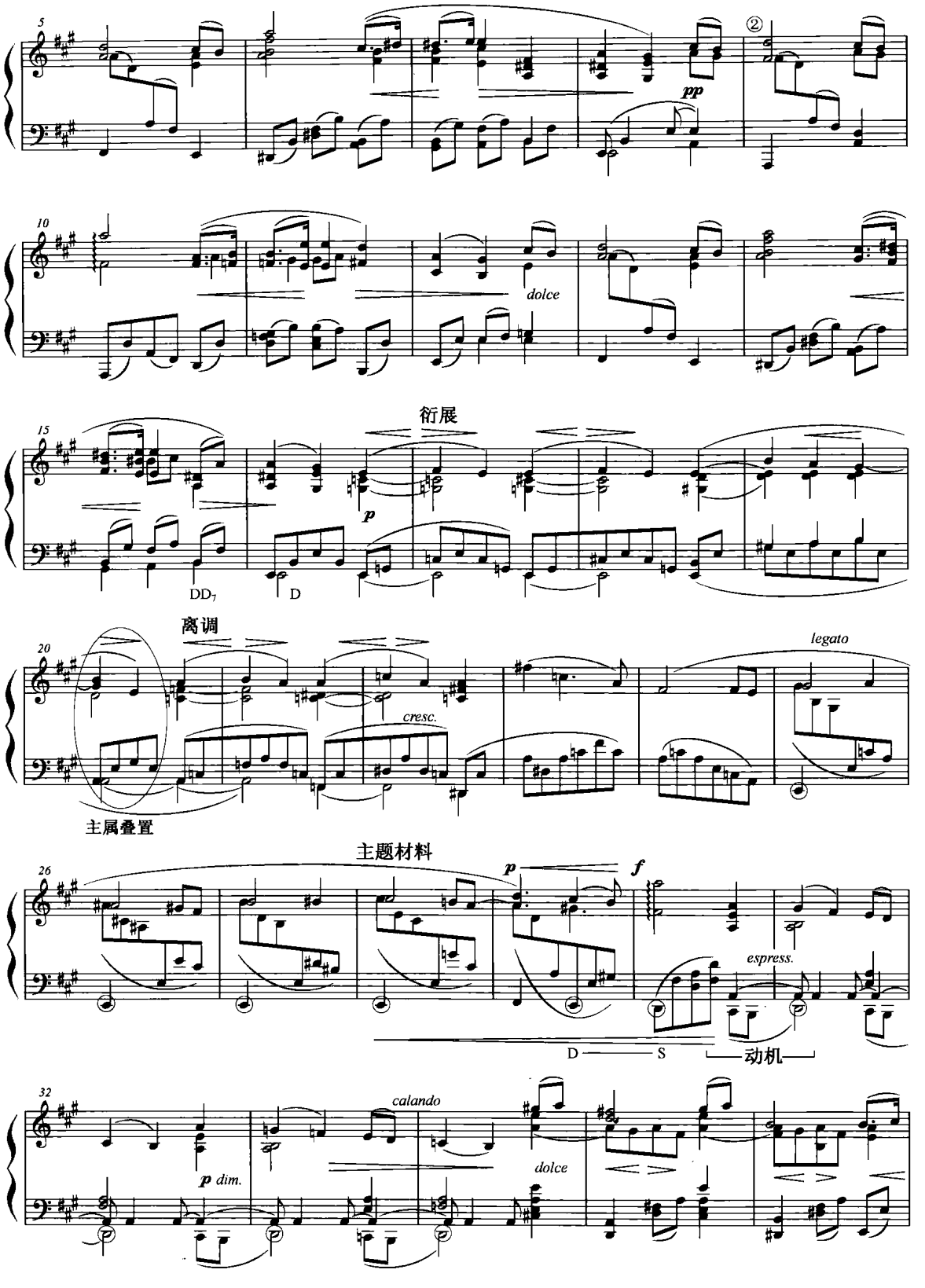


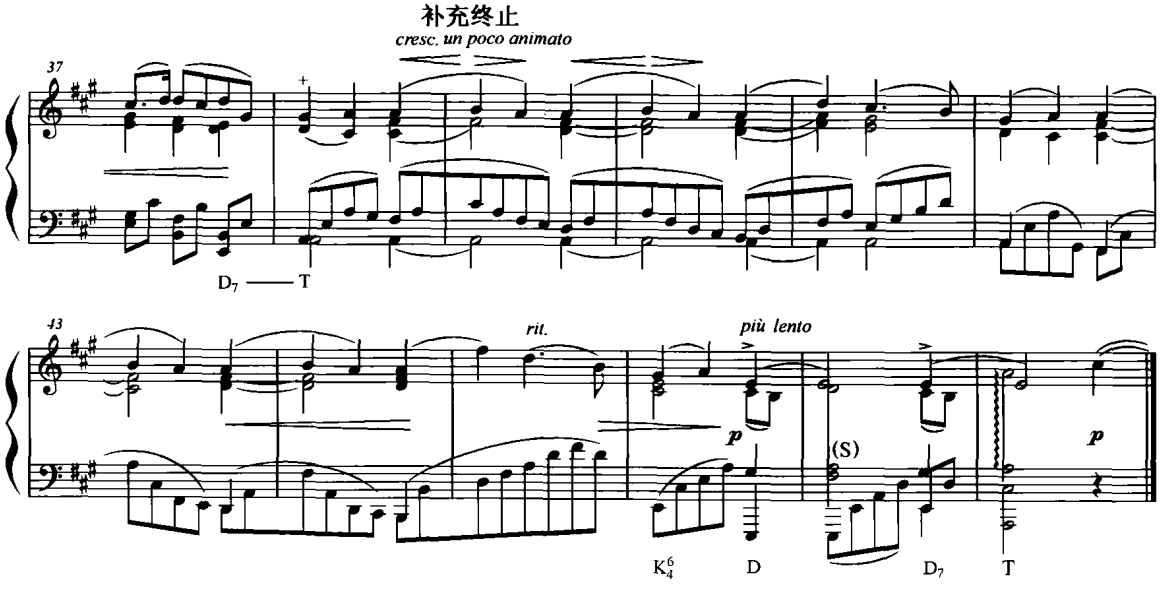
下例两个乐句的乐段结构。在 8+8 小节第二个乐句之后停在属和弦半终止上，其后音乐的衍展完全是依赖于调性的扩展：第 20 小节的纵向主属和弦的叠置、第 30 小节的 D—S 的“反功能”运动、自第 25 小节以后的属低音持续，延迟了终止式的出现，也延长了乐段的长度，使得原本一个普通的乐段变得长达 38 小节。第 28 小节主题材料出现而并未回到主要调性 A，因此不能视为真正的再现。第 39 小节后作曲家还采用了一个补充终止式，再次延长了音乐的结构。

例 6－11

勃拉姆斯《间奏曲》作品118之2




5
pp
②
10
dolce
15
衍展
p
DD7
D
20
离调
cresc.
legato
主属叠置
26
主题材料
p
f
espress.
D
S
动机
32
calando
p dim.
dolce



(2) 复乐段"a+a¹" 在两个"a"乐段的内部，其终止式是不同的，第一个乐段结束在音乐调式的属功能上，为开放式的半终止，第二个乐段结束在完全终止：

"a + a¹"

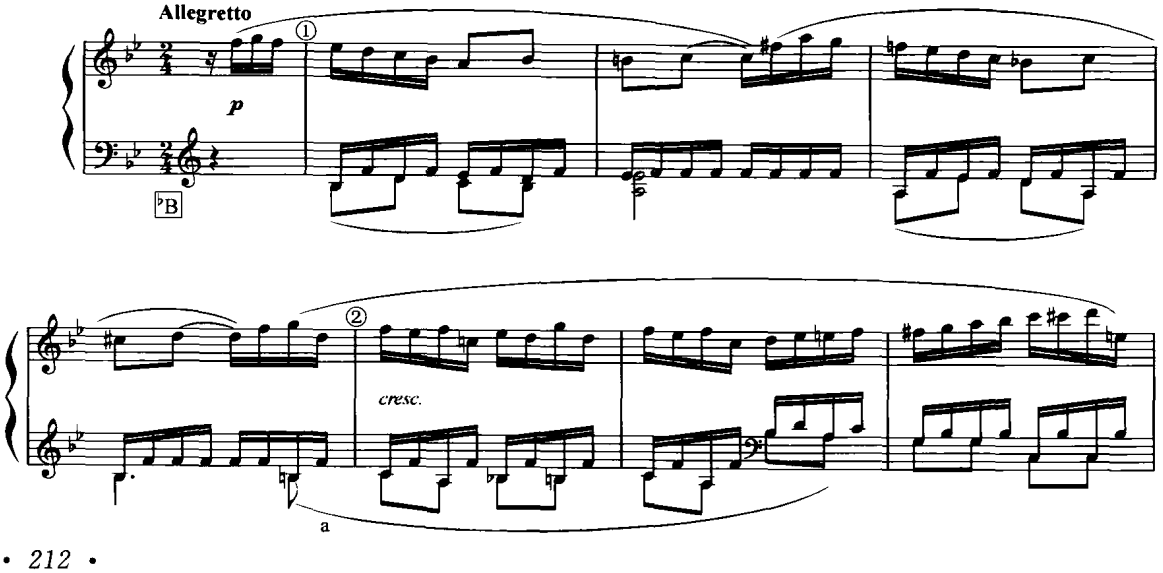
D T

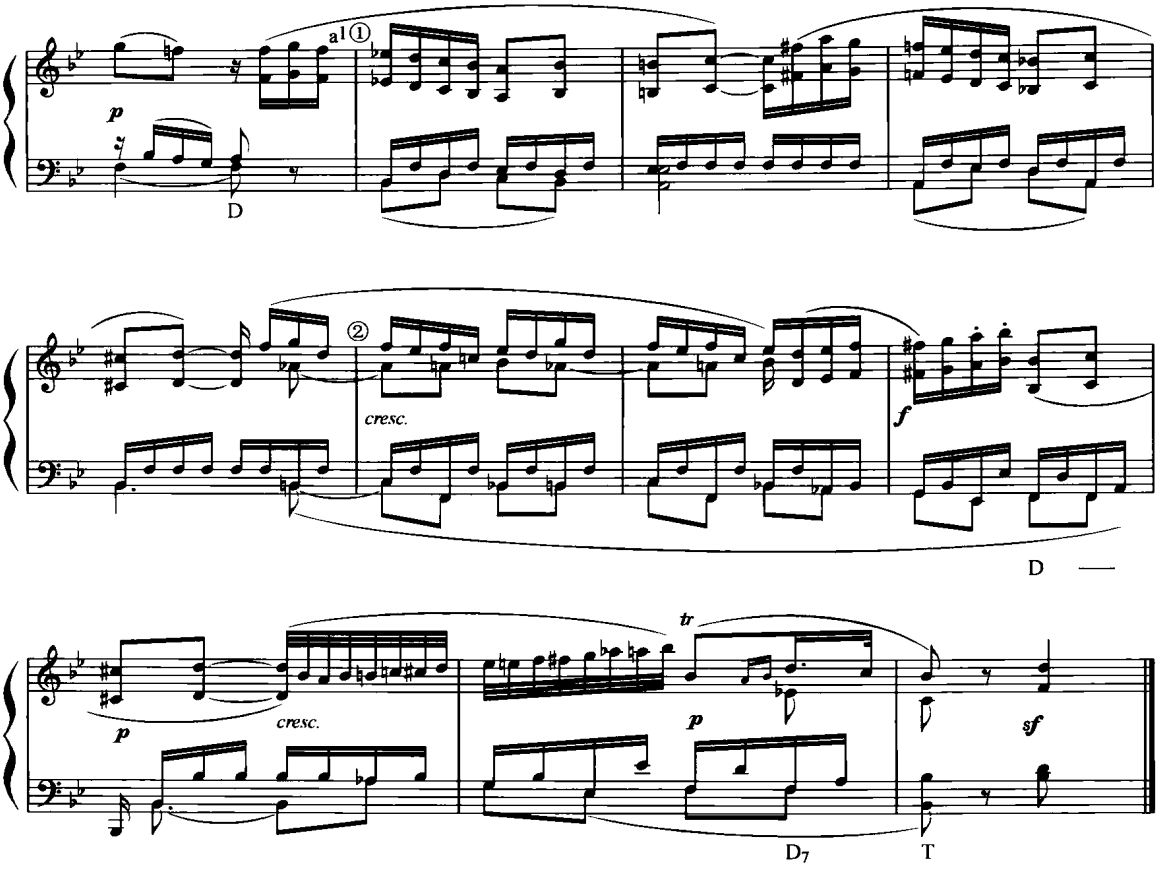
通常，复乐段的每一个乐段"a"都是由两个乐句组成，"a 和 a¹"相加起来共有四个乐句。但是与同样是四个乐句的起承转合式的乐段规模相比，区别就在于复乐段的第二乐句结束时有半终止，而后者则是四乐句一气呵成的。

下例主题就是这样一种典型的曲式。♭B 大调的调性，第一个 a 结束在半终止属上、第二个 a¹ 结束在完全终止上。两个乐段各有两个乐句。

例 6 - 12

贝多芬《第十一钢琴奏鸣曲》作品22第四乐章



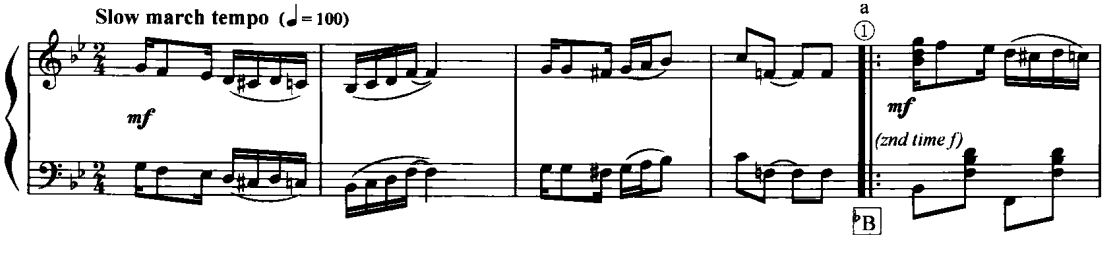


卓普林《菠萝拉格泰姆》是一首复乐段的小品。在四小节的引子之后进入主题 a，在♭B 大调上陈述八小节之后，在半终止属功能上结束第一乐段；后八小节仍然采用了 a 的主题，并最终结束在主功能上。两个乐段的结构如下：

	a	a1
♭B 大调：	DD — D	D — T

例 6 - 13

卓普林《菠萝拉格泰姆》



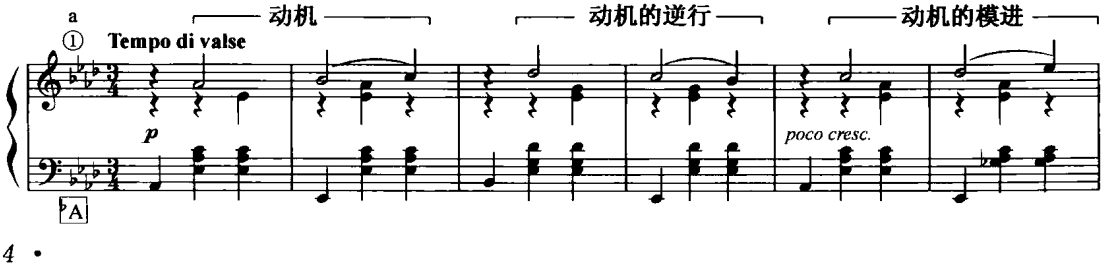
柴科夫斯基《四季》中的《十二月》是一个复乐段，8＋8 小节的一个乐段，停留在半终止属和弦上；第二个乐段前八小节重复第一乐段，之后我们要特别注意后八个小节是如何延伸成为 24 个小节的。材料的模进、离调扩展了乐句的规模，延长了终止在主和弦上的时间。

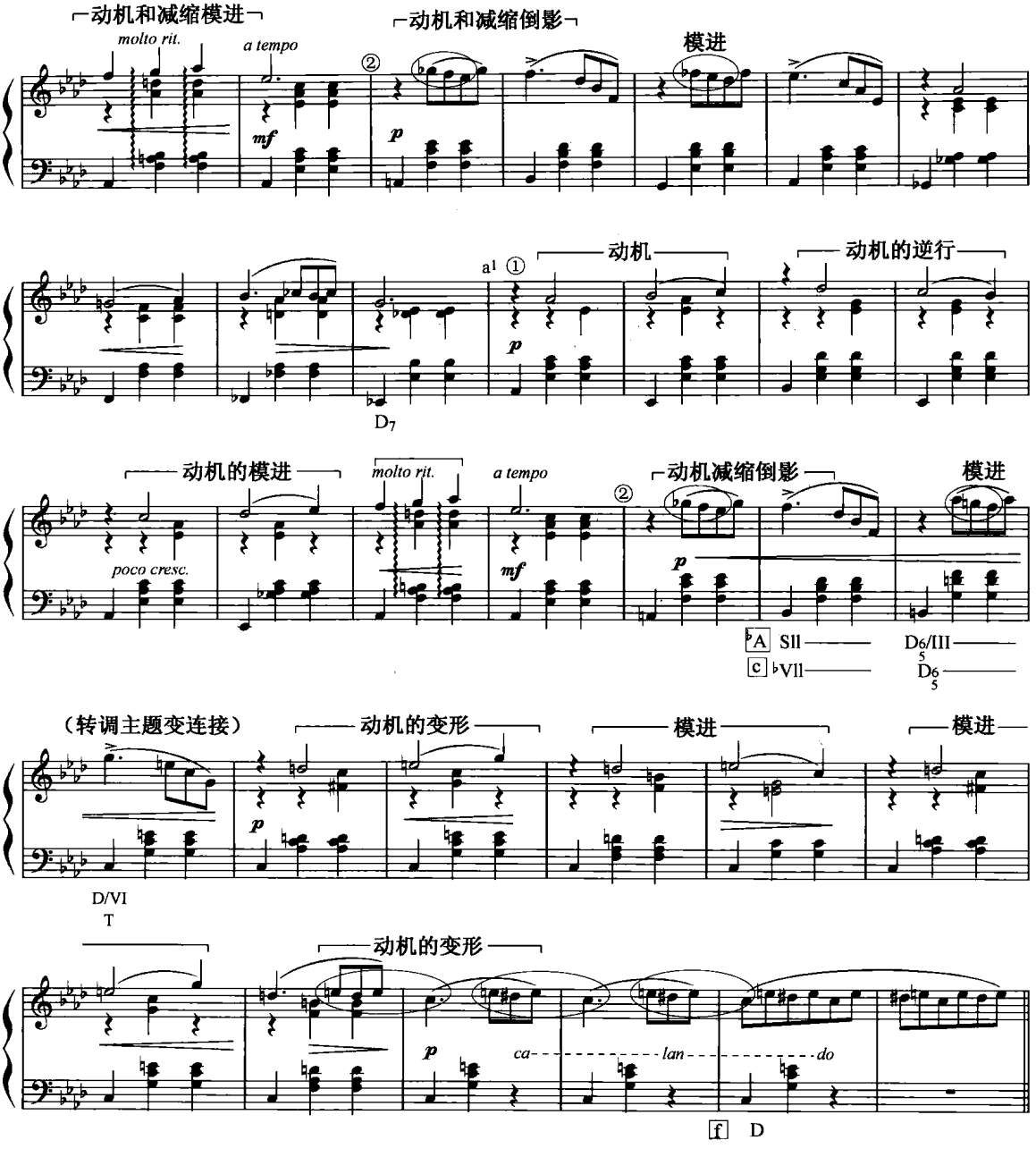
这种结构内部的扩展手法是值得我们研究学习的。

a	a1
8 ＋ 8	8 ＋ 24
D	D7－T

例 6－14

柴科夫斯基《四季》之《十二月》





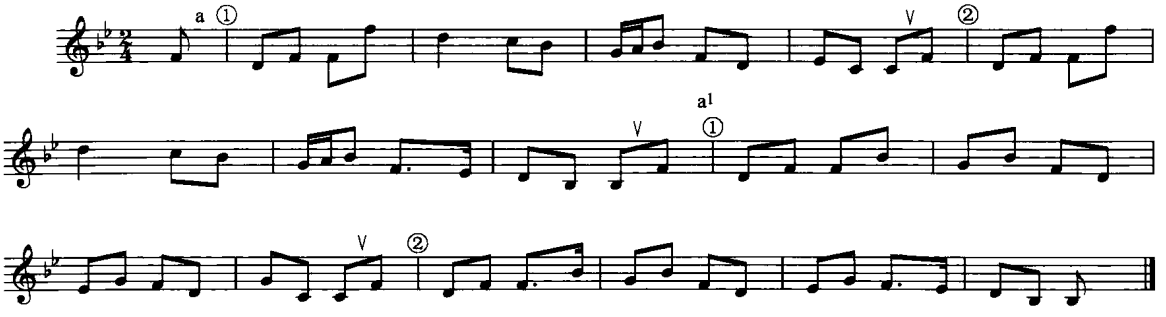
(3) 双乐段　与复乐段的构成形式一样，都是“a＋a¹”，但其中两个乐段结束时的终止式相同，都结束在调式的完全终止或半终止上：

“a	＋	a¹”
T		T
D		D

雷尔德的旋律是♭B 调性，a 段由 4＋4 小节的两个乐句组成，停在主音上。a1 开始处与 a 相比，在旋律线的同音高度、同一方向上只是作了音程的改变，因此不能将它看做 b。两个乐段都是结束在主音上，因而，称为双乐段(两个 a 主题)。

例 6－15

雷尔德曲



2. 再现单二部曲式与再现单三部曲式

单二部曲式“a＋b”意味着音乐中存在两个主题“a” 和“b”，其中可以有“再现式”或者无再现关系的“并列式”两种单二部曲式。在作曲训练的最初阶段，我们以“再现单二部曲式”为训练重点，目的就是使学习者掌握音乐材料的统一手法，从主题结构上入手，避免在小型曲式中出现材料散乱的现象。

(1) 两种曲式的各自特征及其差别

无论是单二还是单三部曲式，其中“a” 和“b”的对比都是很小的，“你中有我、我中有你”、“有关联的对比” 是它们共同遵守的法则。“b”的写作，要根据 “a” 的材料来考虑，成为“统一中的对比”。第一个乐段“a”，其写作特点与前面所讲的乐段结构相似，可以写两个到四个乐句；第二个乐段 “b”，不管是由两个或是更多乐句组成，其中前面是“对比句”、后面是“再现句”，由此形成再现单二部曲式：

“a ＋ b”

对比句＋再现句

单三部曲式最常使用的也是“再现式单三部曲式”，“a＋b＋a^1”，其中“b”和“a^1”与单二部曲式相比，对比句、再现句的结构升级为对比段和再现段的规模，这也是区分单二和单三的最主要的基本点：

“a ＋ b ＋ a^1”

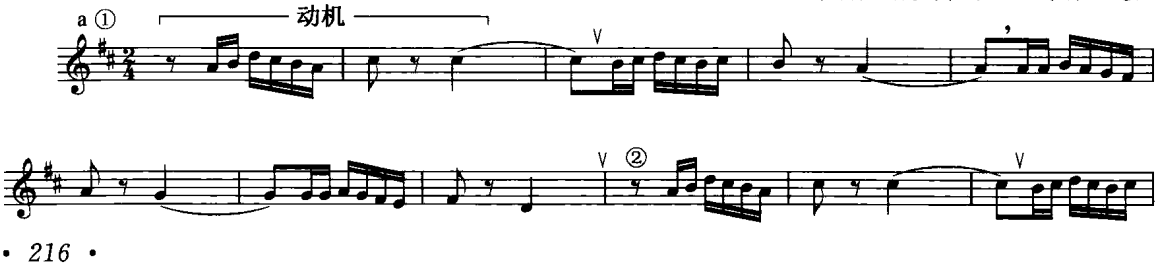
对比段 再现段

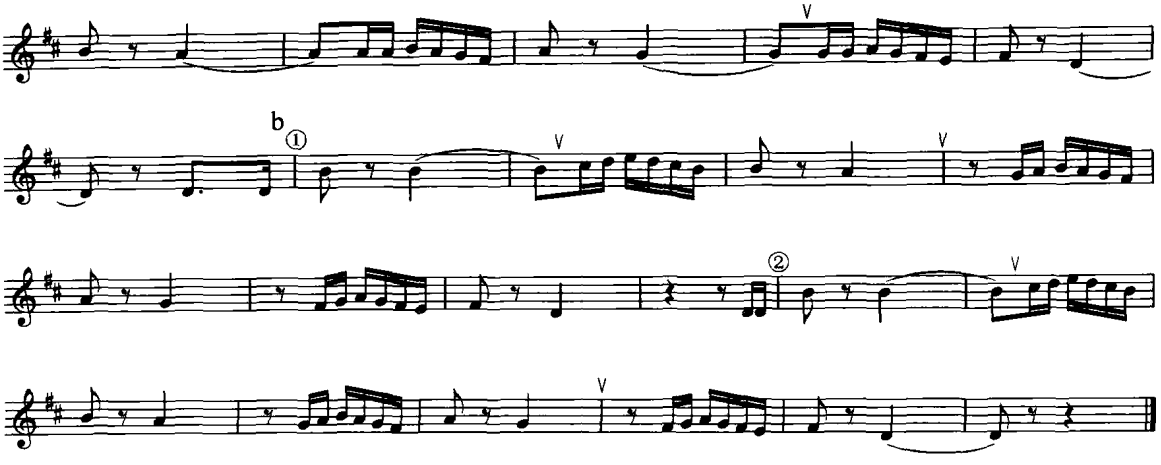
(2) 再现单二部曲式的举例

下例的 a 段是由两个乐句组成，b 段的第一乐句为对比句，第二乐句为再现句。

例 6－16

柴科夫斯基舞剧《天鹅湖》选曲

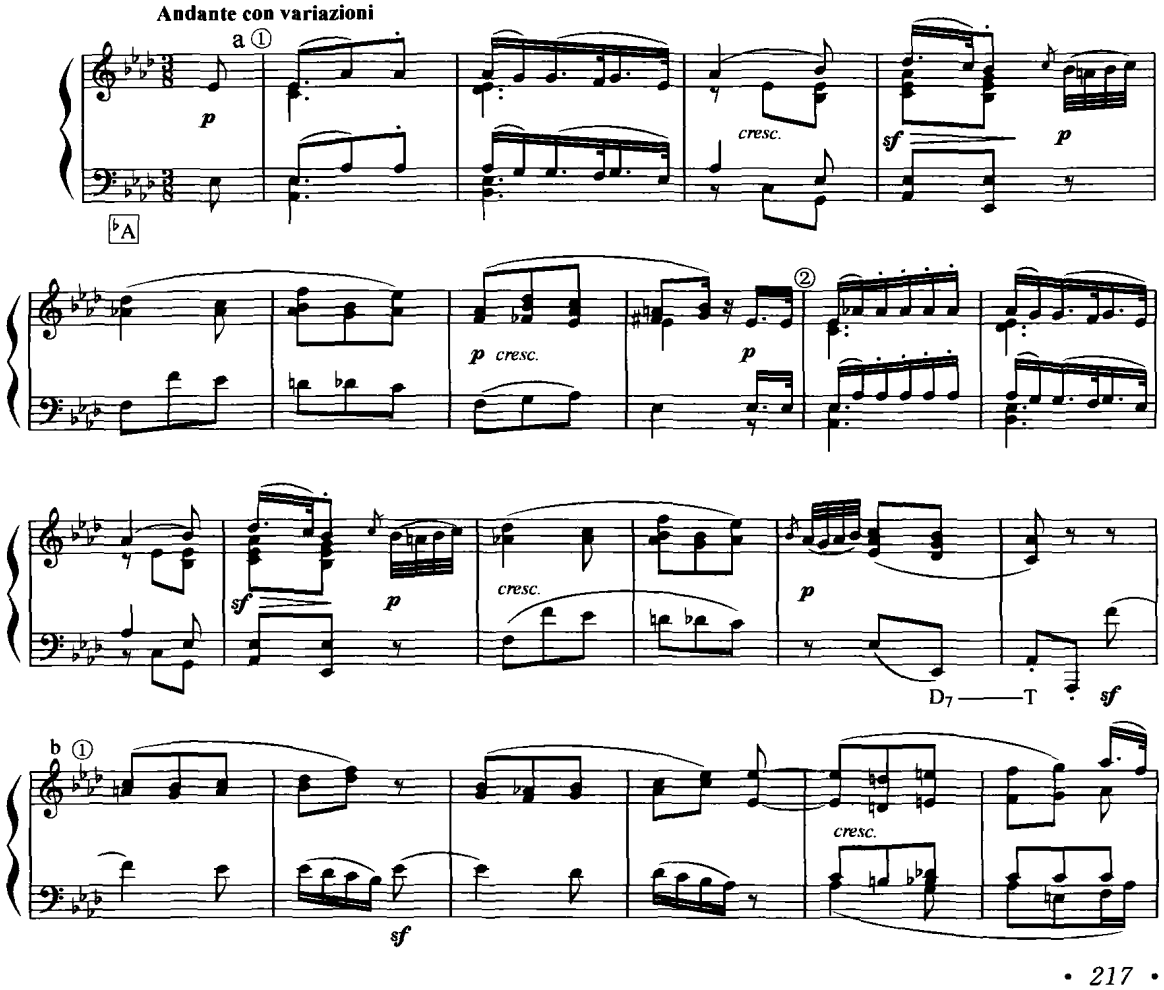


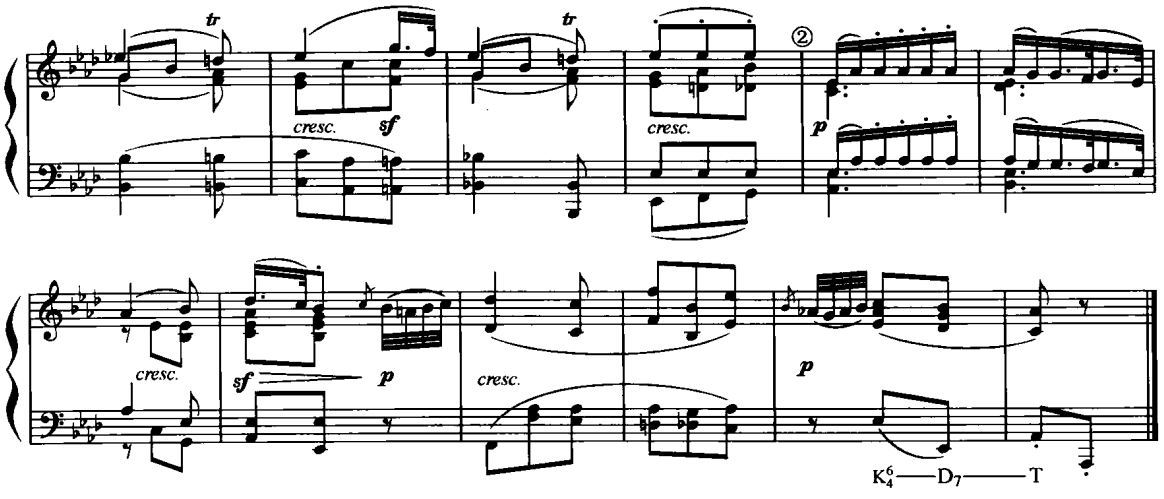


下例单二部曲式的 a、b 两个乐段各有两个乐句，并且都结束在 D_7 — T 的终止式上。b 段的第一乐句是对比句、第二乐句是再现句，也就是说，a、b 第二乐句的音乐材料相同。

例 6 - 17

贝多芬《第十二钢琴奏鸣曲》，作品26，第一乐章的主题

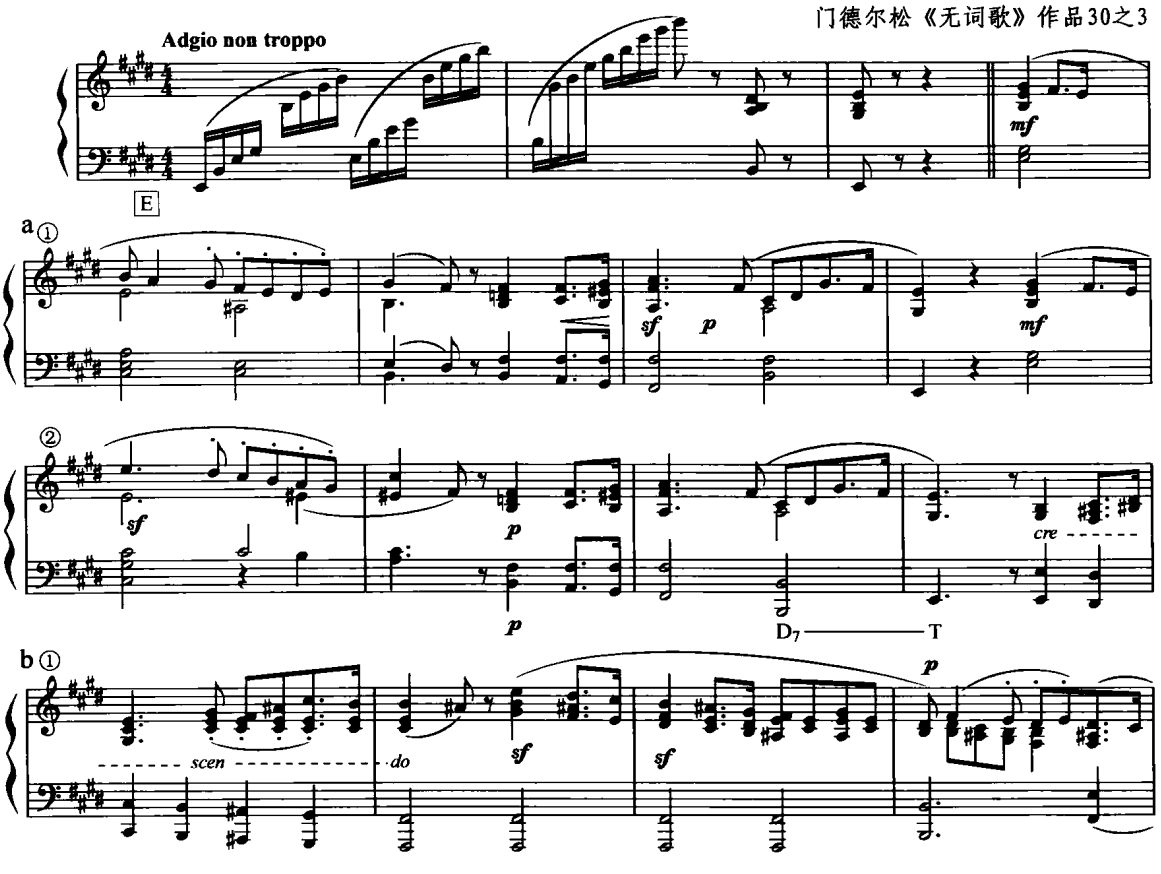


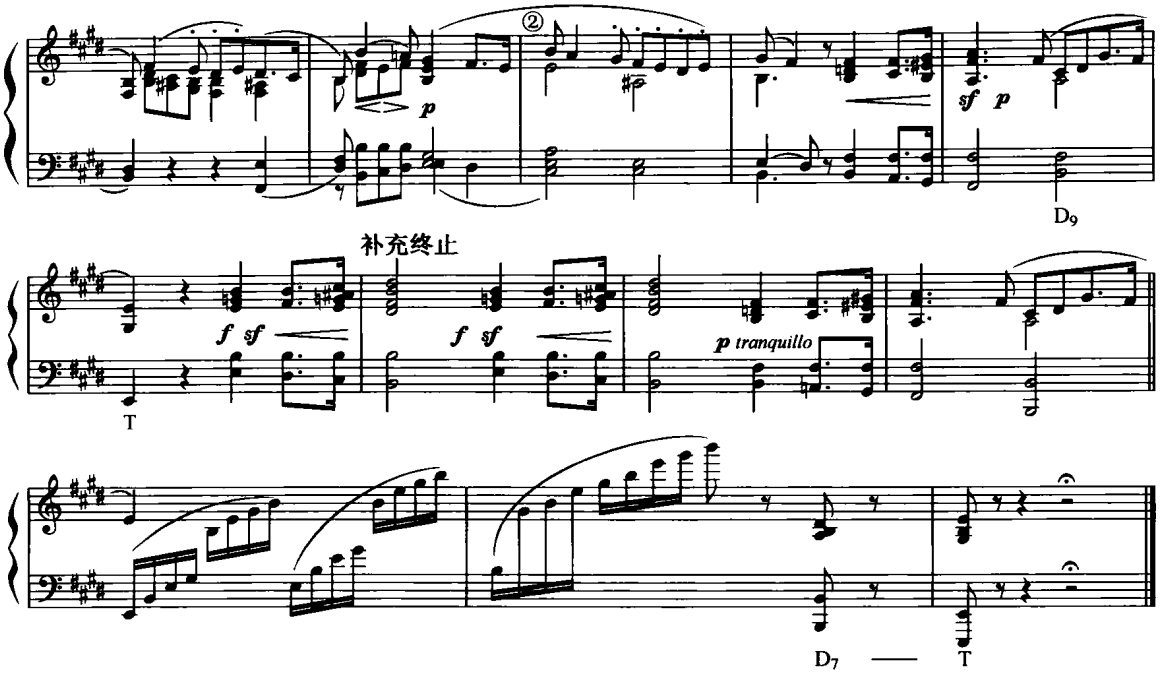


下例是一个再现单二部曲式，E 大调。前三个小节是引子，a 主题从第四小节开始。第一个乐段由 4＋4 的两个乐句组成，和声落在主和弦上。之后，进入 b 主题，小节数是 6＋4，前六小节是对比句，后四小节是再现句，也结束在主和弦上。补充终止是六小节，其中又经历了两个 D—T 的终止式，可以看做是补充终止的两个阶段。

例 6－18

门德尔松《无词歌》作品30之3



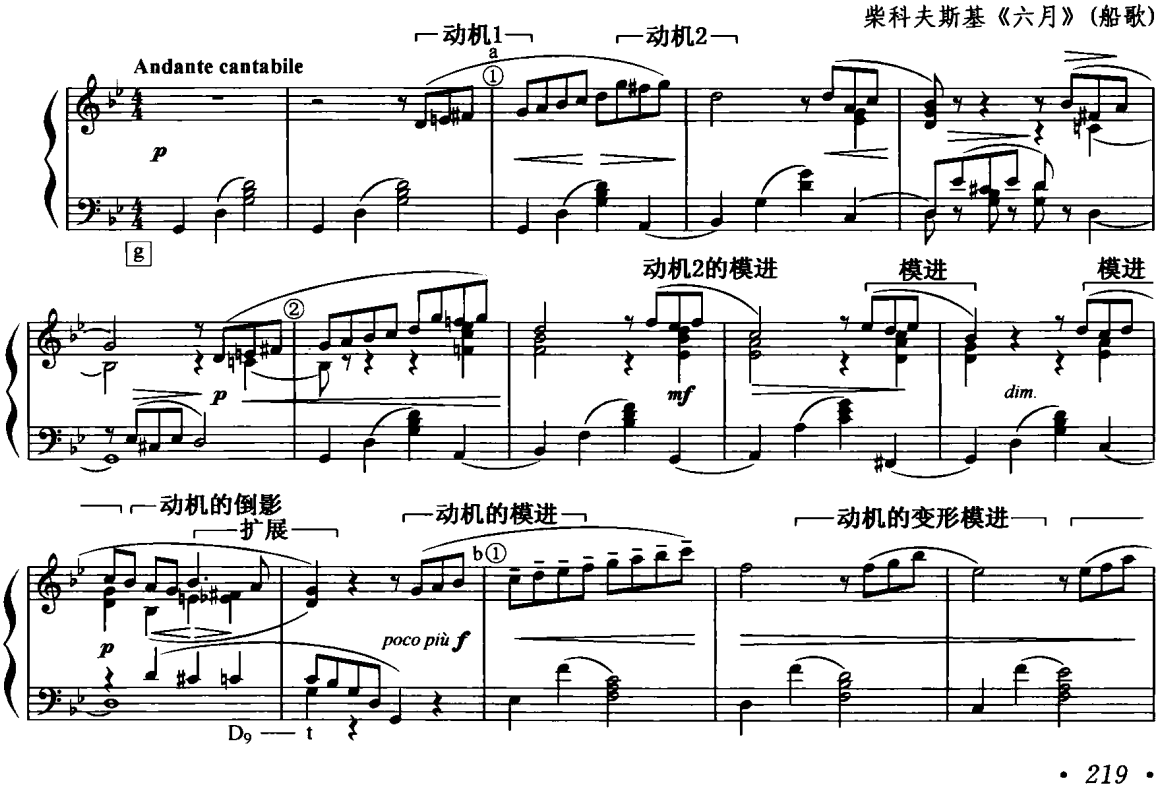


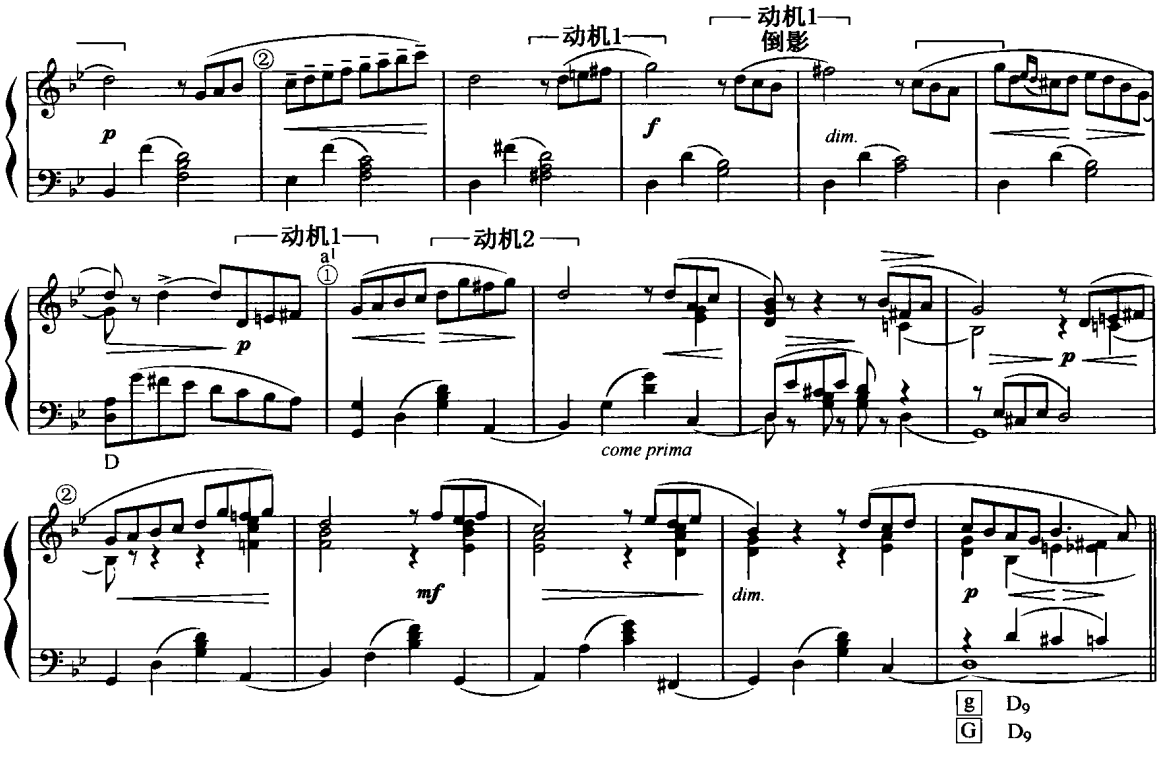
(3) 再现单三部曲式的举例

下例的 a 主题有两个动机，动机 2 在展开中起到了重要的作用，原型动机采用了模进、倒影，动机内部音程扩展等手法，三个乐段的调性一直保持在 g 小调。从中可以清楚地看出作曲家的写作思路。

例 6 - 19

柴科夫斯基《六月》(船歌)

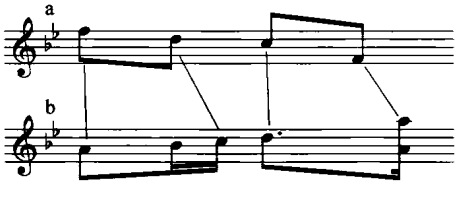




再现单三部曲式:门德尔松《无词歌》

第一个乐段 a 前八个小节是乐段的主要结构,结束在 T_6 和弦上,又补充了四小节,并且结束在半终止 D 上,造成一种向下进行的倾向。中段 b 用一种音型化模进的不稳定的写法,织体中带有同 a 类似的材料。b 的第三小节的材料与 a 的主题材料相比,是一种倒影形式。

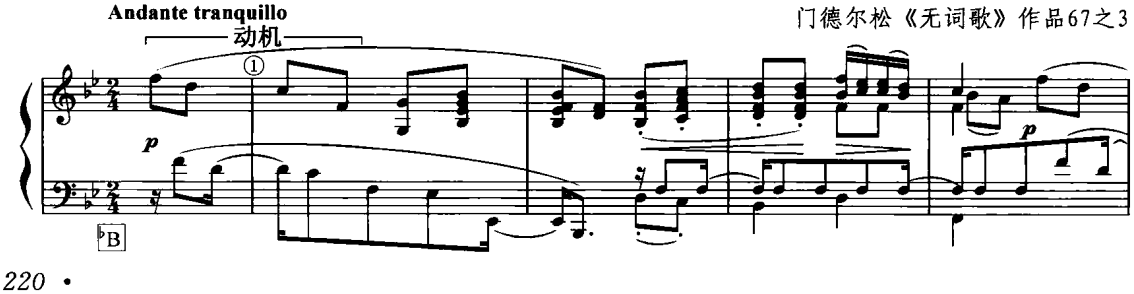
例 6 - 20

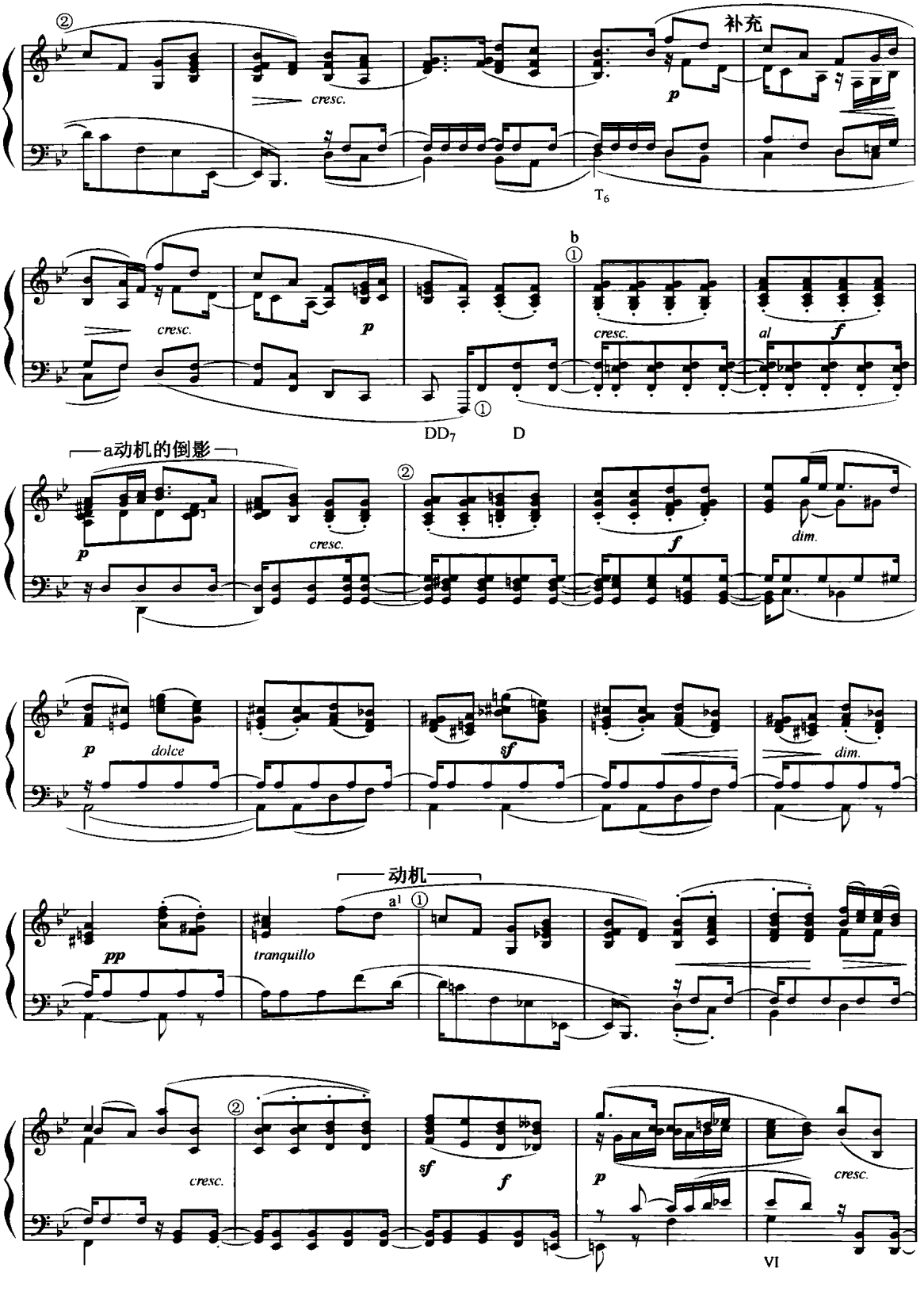


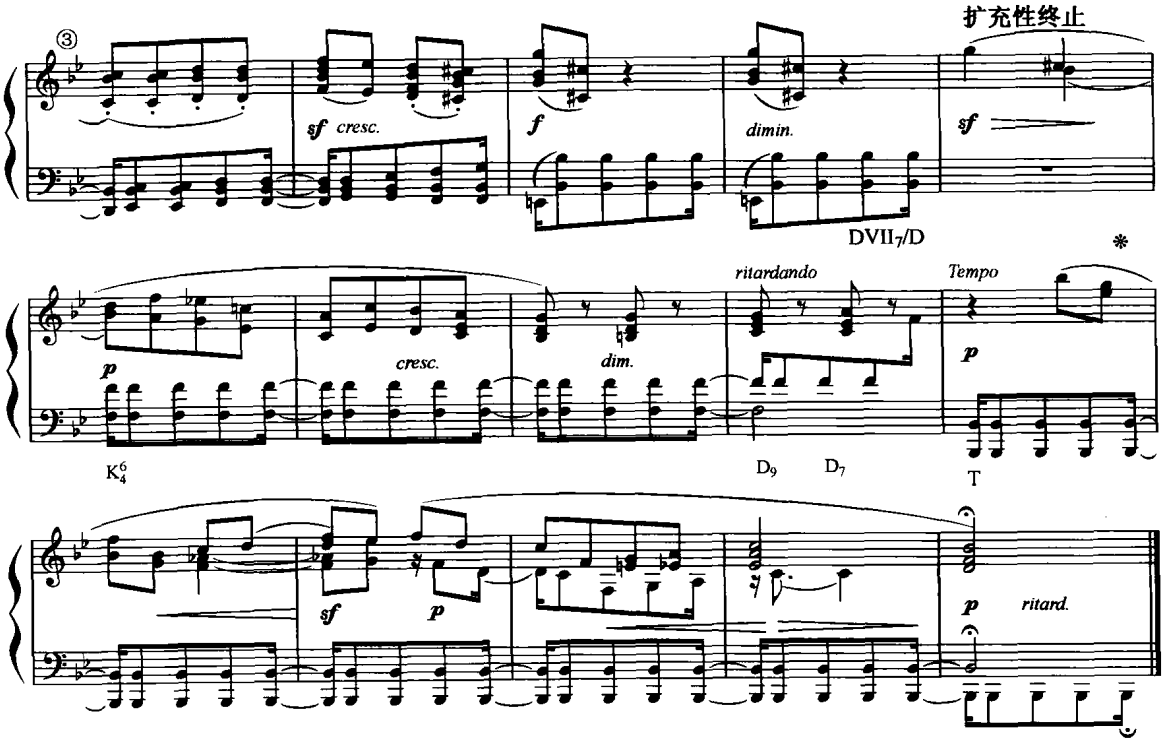
a	b	a¹	扩充性终止
4+4	4 补充	14(4+4+6)	4+4+4	5+6

♭B T_6 D

例 6 - 21

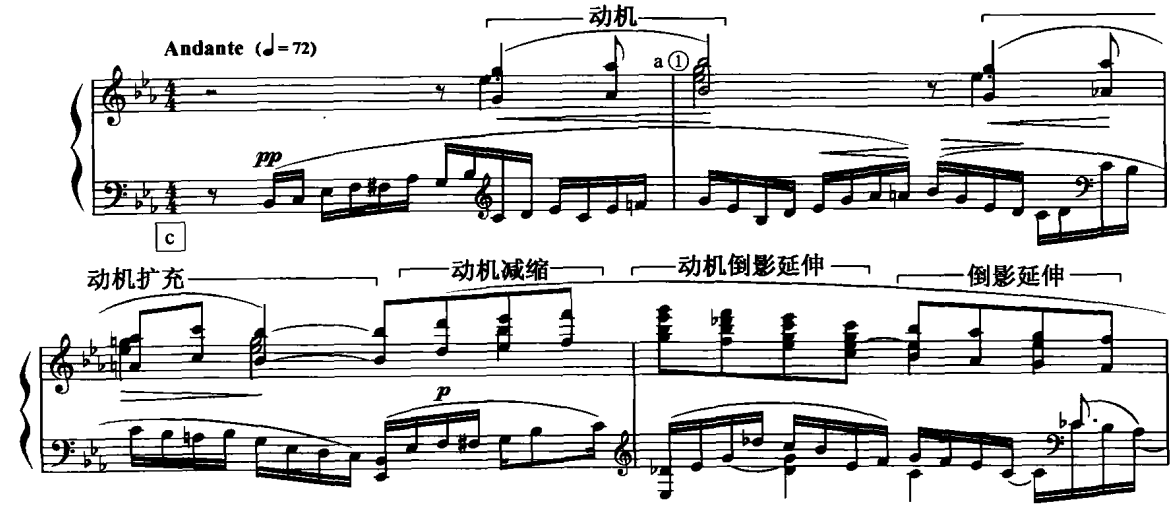


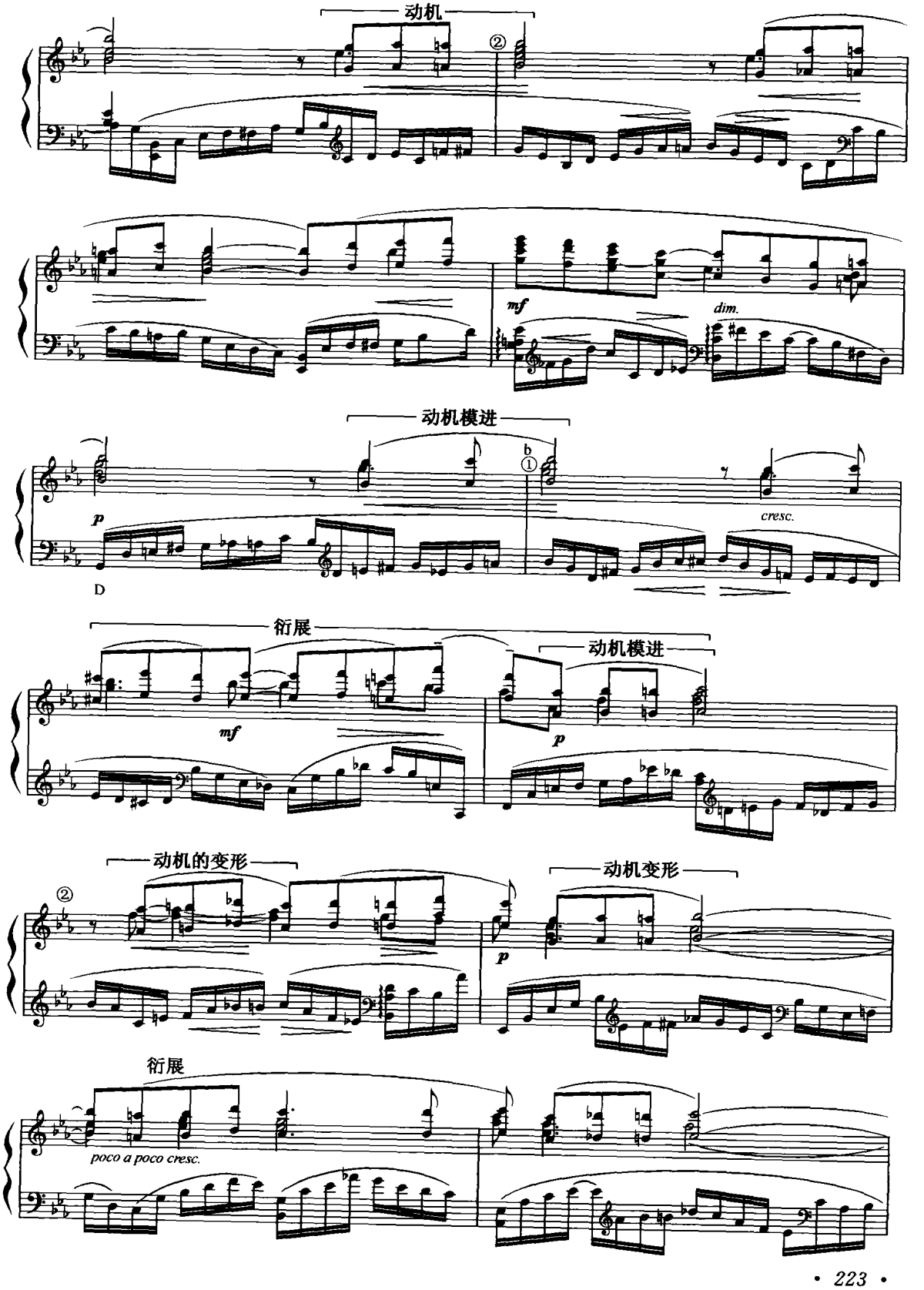

②
补充
cresc.
p
T6
b
①
cresc.
p
cresc.
al
f
①
DD7
D
a动机的倒影
p
cresc.
②
f
dim.
p
dolce
sf
dim.
动机
pp
tranquillo
a1
①
cresc.
②
sf
f
p
cresc.
VI

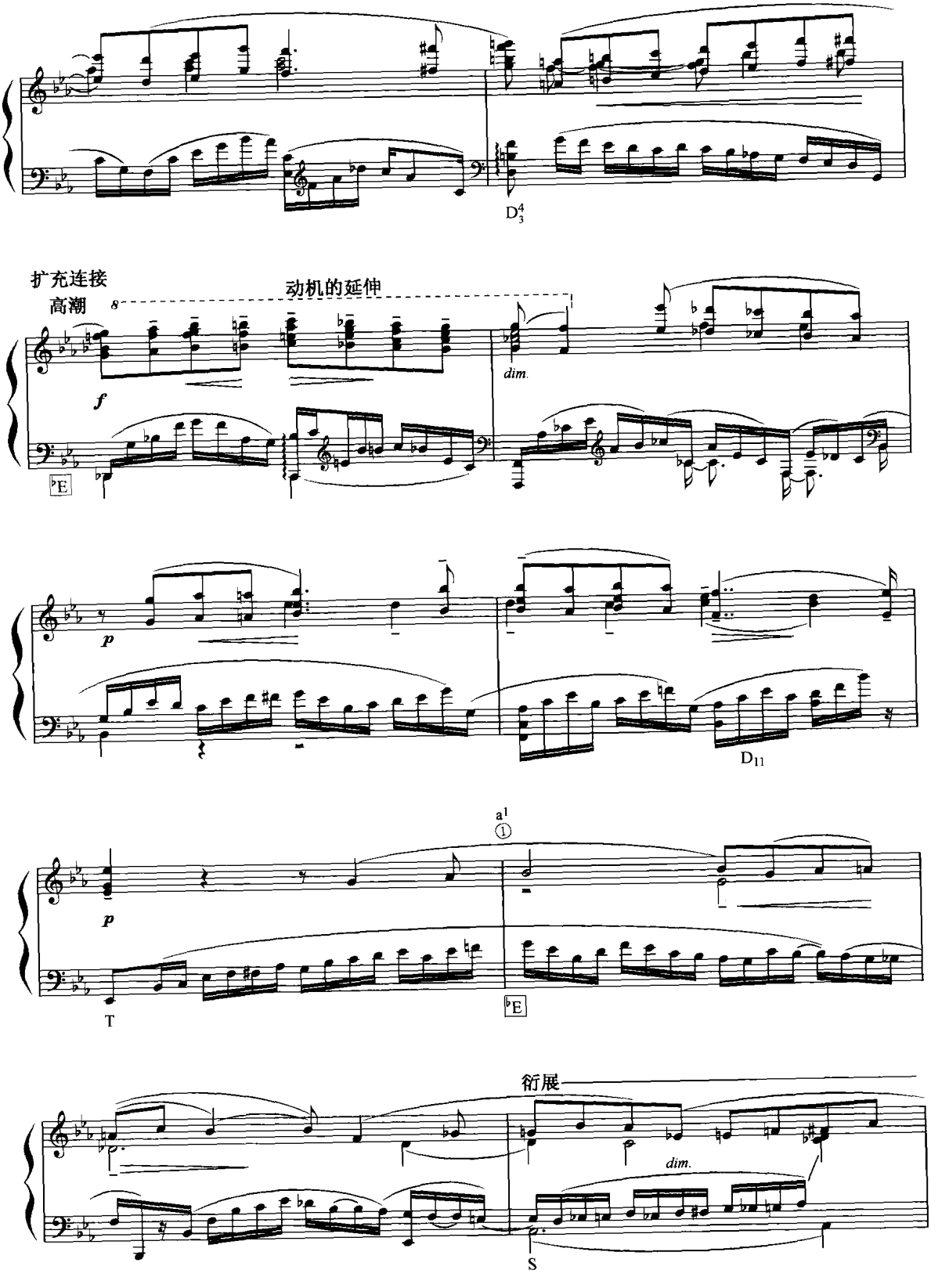


拉赫玛尼诺夫《前奏曲》作品 23 之 6，开始处的三音动机 G—♭A—♭B 是全曲发展的核心因素。在下面的谱例中，我们可以看到动机贯穿、变形的过程及其与基本乐句、乐段结构之间的材料关系。特别是在 b 段中动机的衍展、变形更是值得我们注意学习和借鉴的地方。在单三部曲式的内部，音乐材料的变化和发展离不开核心动机材料的衍展和变形手段，这种贯穿不是单纯的重复、模进，而是在变形中的自然延伸。在 b 的高潮处 采用的扩充性连接，以及在 a1 结束处采用的补充终止，有机地扩大了音乐的陈述结构，使我们看到了使用和声、动机型的变形等手法所引发的结构自然膨胀和戏剧性展开的音乐动力。

例 6－22




动机
②
mf
dim.
动机模进
b
①
p
cresc.
D
衍展
mf
动机模进
p
动机的变形
②
p
动机变形
衍展
poco a poco cresc.


D$^4_3$
扩充连接
高潮
动机的延伸
f
dim.
♭E
p
D11
a1
①
p
T
♭E
衍展
dim.
S

主题陈述的展开性

T 持续

pp

m.g.

m.d.

m.g.

m.d.

m.g.

m.d.

②

动机扩充

动机的倒影、延伸

mf

动机的扩充

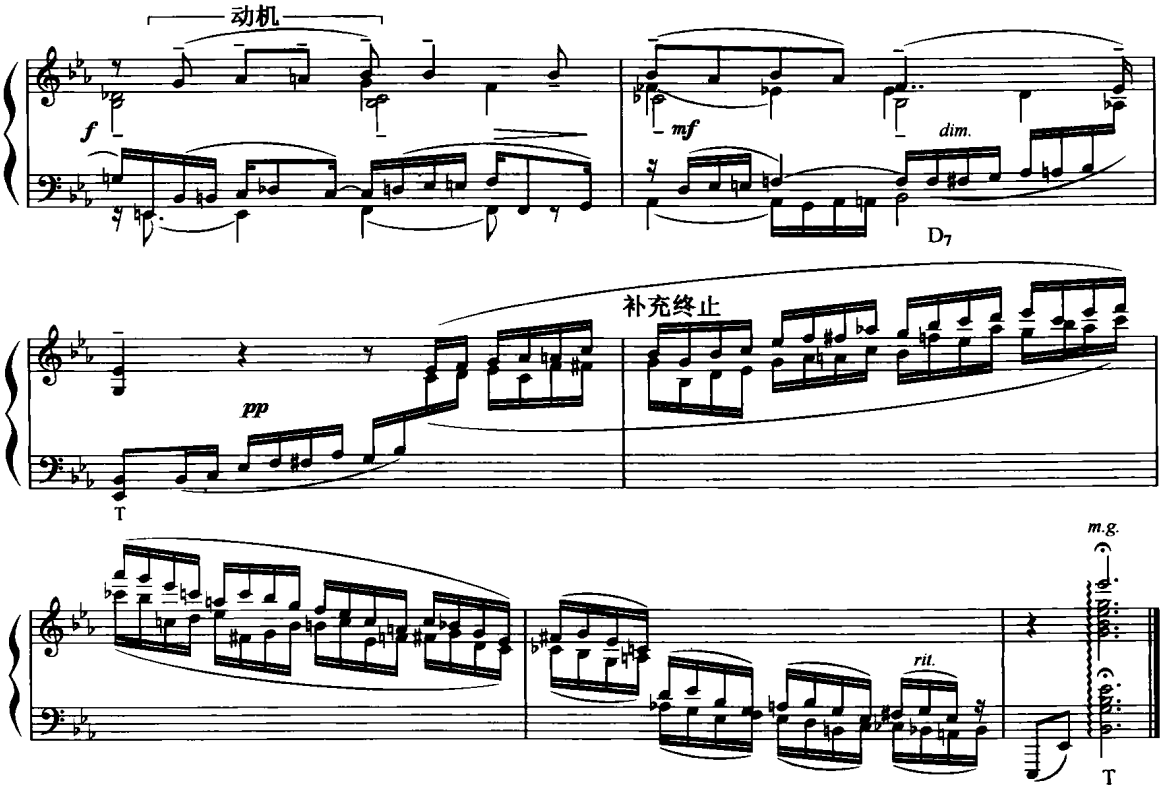
dim.

动机

p

动机

cresc.



第二节　小型曲式中主题材料间的对比关联及其贯穿发展

音乐中材料之间总是存在着“对比—统一”的原则，音乐的曲式规模越小，材料间的对比也就越小。我们除了需要认识曲式的“外形轮廓”外，在作曲实践中更要认识到音乐的主题材料间“有关联的对比”之间的关系。否则，曲式的学习就会成为音乐框架的摆设，其中的材料、调性关系就会被曲解为千篇一律的“a—b—a”的“无生命运动”。在许多考试命题中，以再现单三部曲式写作钢琴小品常常被提示为“单一主题的单三部曲式”，暗示 a、b 两个主题之间的对比不要过大。其实，也就是我们上面提到的小型曲式不要有过大的对比。至于对比“程度”的掌握，也是在音乐创作中显示作曲家才智的重要方面。在作曲技法训练的过程中，材料、调性的对比度适当，即使两个音乐主题都非常出色，但要是放在同一作品中就不一定合适。如果这种情况频频出现，就非常需要“忍痛割爱”。记谱方式上，在小型曲式写作中通常都不改变调号和节拍号，变形的手法都隐含在不变的背景当中。

其实，在传统音乐的写作当中，一部曲式乐段规模内部的三乐句“起—开—合”、四乐句“起—承—转—合”中的“开”、“转”都意味着对比的因素，但这里乐句与乐句之间的对比程度应当是最小的；其次单二部曲式当中的“a”、“b”以及单三部曲式当中的“a”、“b”之间的关系，也因曲式规模的大小不同而设计不同的对比程度。复三部曲式、奏鸣曲式的主题、副题之间的材料关系无不体现着“有关联的对比”这一原则，差别只在于关联、对比的是表面化的还是存在深层的联系。

总的来说，音乐作品当中所存在的二、三个主题之间都应当是“有关联的对比”而不是无限度地只强调对比，不顾其中的关联。这里，我们需要强调两个专业词汇的意义：

1. 贯穿，意味着以保持主题原型中的特点为主，其中的变形程度不会很大；

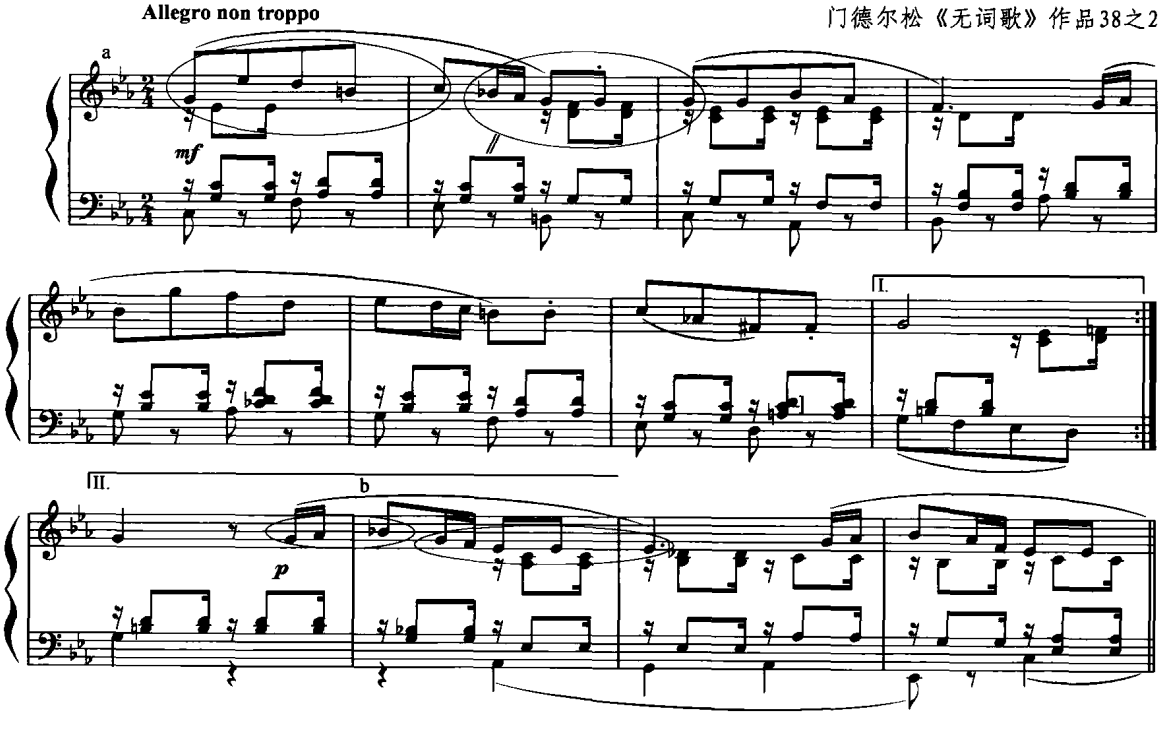
2. 引申，是在有机贯穿的基础上继续发展，有时变形程度可能会大些，但是在“不跑题”的前提下“走开”一些。如果我们只强调贯穿，而没有引申，音乐的展开性就显得不够。

以下的例子就是要说明两个主要问题：① a—b 主题之间的“有关联的对比”关系；② 根据主题材料的结构特征在其后的发展当中如何加以贯穿、变形、引申的一些手法。认清这两者间的关系，对于我们如何建构音乐材料、发展出一个较为完美的音响结构是特别重要的。

1. a—b **主题之间“有关联的对比”。**

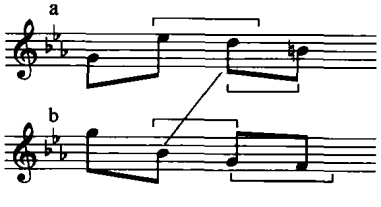
下例的两个主题同处于一个调性关系，a 为 c 小调、b 为♭E 大调。在构成材料相似的基础上，动机形成既对比又关联的形式。

例 6－23－1



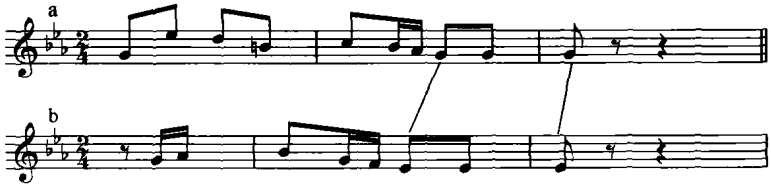
两个动机在第一小节的音程构成相似，如果将 b 动机进行三度移位，便与 a 动机更加一致，除了六度以外，都共同存在二、三度音程，只是出现的顺序不同罢了。

例 6－23－2



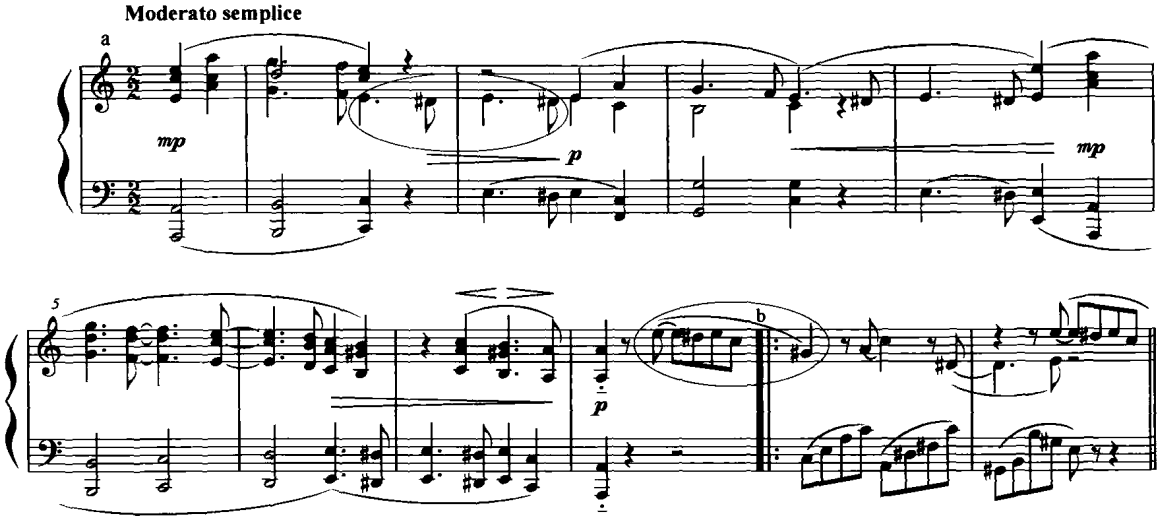
两个动机的结束都是以同音反复为特点，在节奏方面也很相似。

例 6－23－3



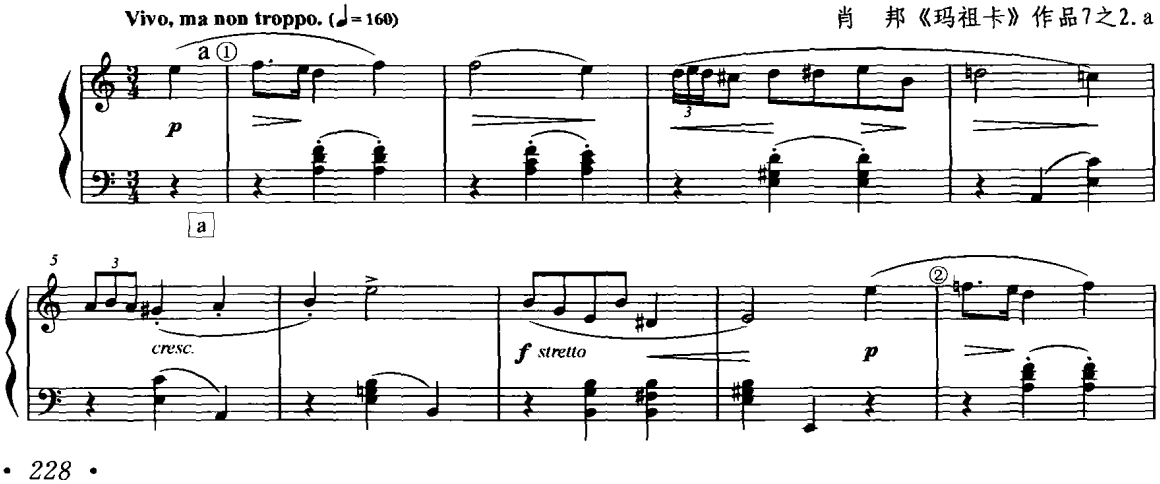
勃拉姆斯《间奏曲》作品 76 之 7，其中的 b 主题是来源于 a 内声部的副旋律。

例 6－24



下例 a 的主题在 a 小调，b 主题先在 c 小调，而后又转回 a 小调。两个主题在节奏构成方面有共同之处，此外，音程方面也有关联。

例 6－25－1



10 cresc. poco rall.

15 a tempo Fine b① p cresc.

20 ②

26 poco rall. a tempo

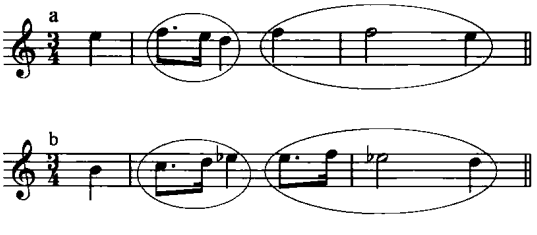
其中材料的关联主要表现在：

(1) 抑扬格的节奏形态以及其后节奏上的一致；

(2) 强拍点上音程的倒影进行；

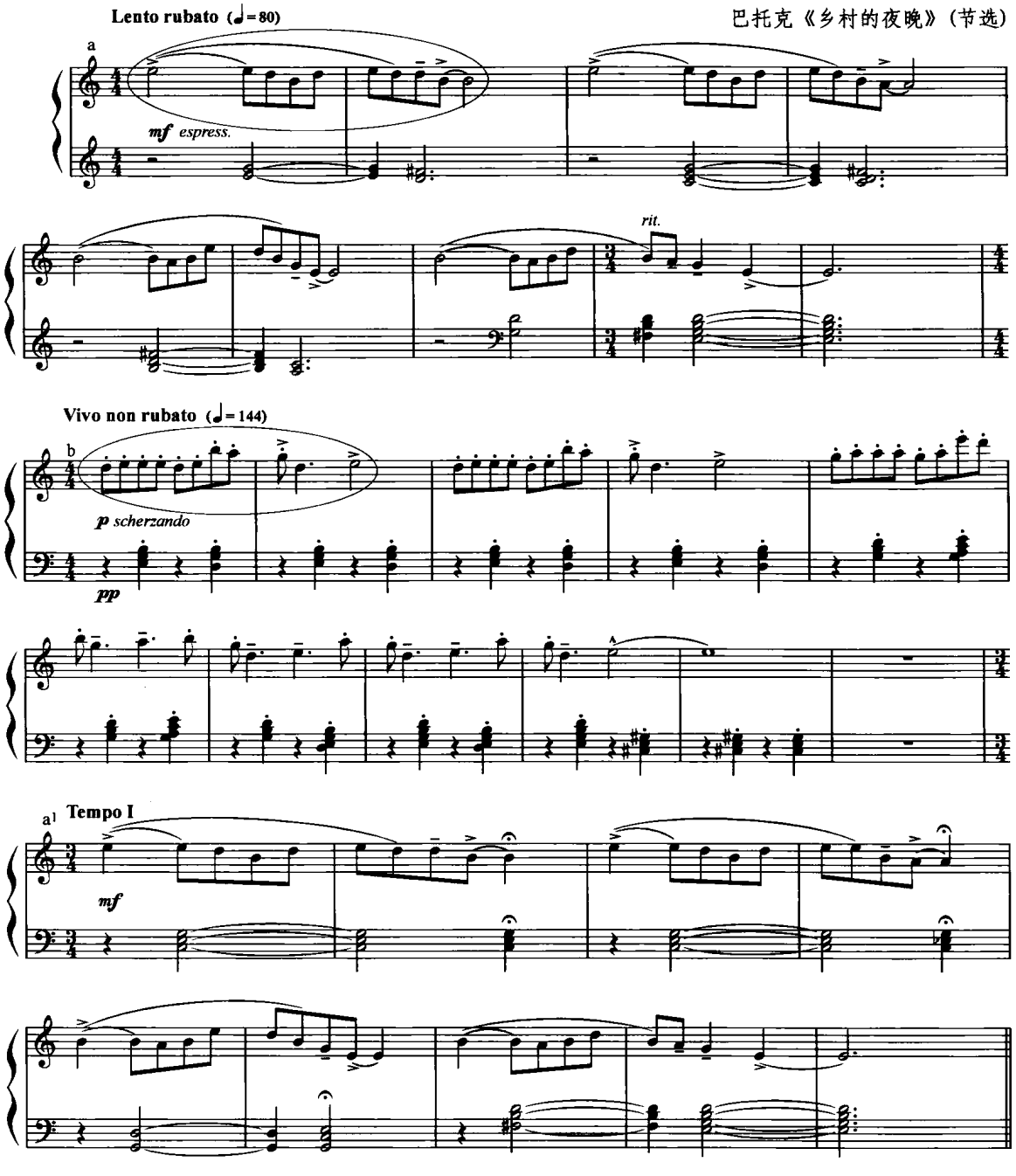
(3) 结尾处的音程运动一致。

例 6－25－2



有些作品 a—b 主题间的关联性质比较隐晦，并不是那么明显。这是一首再现单三部曲式的作品，比起上面一首，它的曲式规模稍大些，因而变形程度相应地也大些。谱曲中画出了 a、b 两个主题开始小节的主要动机，其中的联系并不很直观。

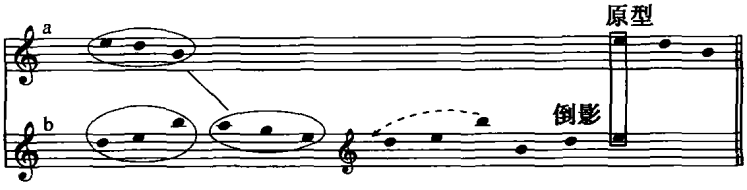
例 6－26－1



表面看来，两个主题似乎缺乏关联，但仔细观察、聆听，可以发现，其中的三音动机 E、D、B 有着密切的联系。一方面从中可以窥探到作曲家在创作时内心的基本音响，另外，还可以直观地体会到两个主题之间存在着的“统一中的对比”。

巴托克《乡村的夜晚》中的动机关联：

例 6－26－2



下例中的 a^1、a^2 两个动机十分相象，虽然两者的音程有差异，但在节奏方面关联更多。在其后的发展中，总可以看到两个动机相辅相成、互变形式的出现，既有完整动机，也有动机拆分后的演变、模进。

例 6－27

肖斯塔科维奇《钢琴前奏曲》第18首

Moderato (♩. = 88)

a1 a2 p espressivo

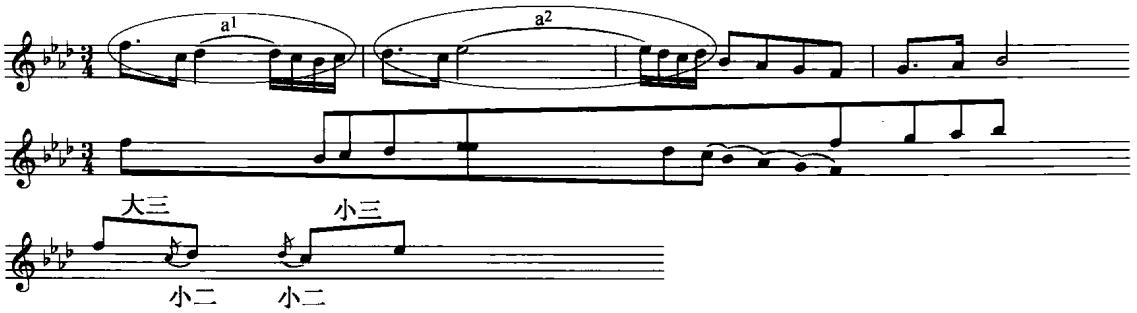
cresc. a1 mf a2

dim. a1 p a2

dim. p

a1 a2 倒影 cresc. ritenuto

上例中的主题动机关联：



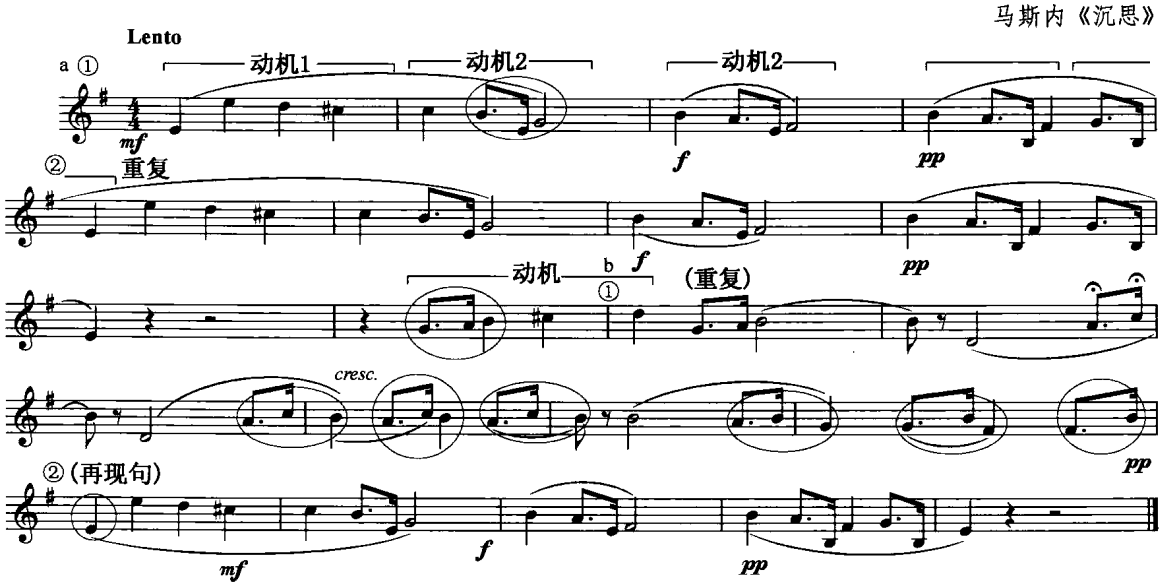
同 a、b 两个主题的构成方式相比，音乐主题—动机的贯穿同样是形成音乐作品结构统一非常重要的方面。前面我们已经讲到在小型曲式中主题—动机型局部贯穿的种种形态，可以总结出一个规律性的原则，曲式越小，其材料的变形程度越小，在较大型的曲式中，音乐主题不仅需要有机的贯穿，而且在贯穿中所引用的材料还需要变形，其中“拆分—衍展”的变形方式会使得原型动机得到更加深入的发展，旋律线条与多声部因素同时得到“立体式”的发展，这些在较为大型的音乐作品中是很常见的手法。从“音乐感”的角度来说，音乐作品中的这种变形能力是一种天然的需要，在作品的发展过程中，尤其在作品的尾部（或后半部分）音乐的原样陈述已经不能满足作曲家表现方面的需要，情感的升华、结构陈述的需要产生了这样的变形。

2. 根据主题材料加以贯穿发展一些手法

有很多学习者，在他们的音乐主题确定之后，常常面对着无从下手继续发展的问题。其中很多人是因为抓不住音乐主题核心的特征，又缺乏相应的发展手段，而发展手法并不像某些人所想象的“灵丹妙药”去“量化”式的解决这些问题，而应当根据音乐主题的特征和音乐表现方面的需要去择取相应的发展手段。许多问题还需要通过对于一些成熟作品的分析研究，来启发自己，“悟出”其中的妙用，最终建立个人的创作习惯、达到一种头脑反映下的自觉行动。

例 6－28

马斯内《沉思》

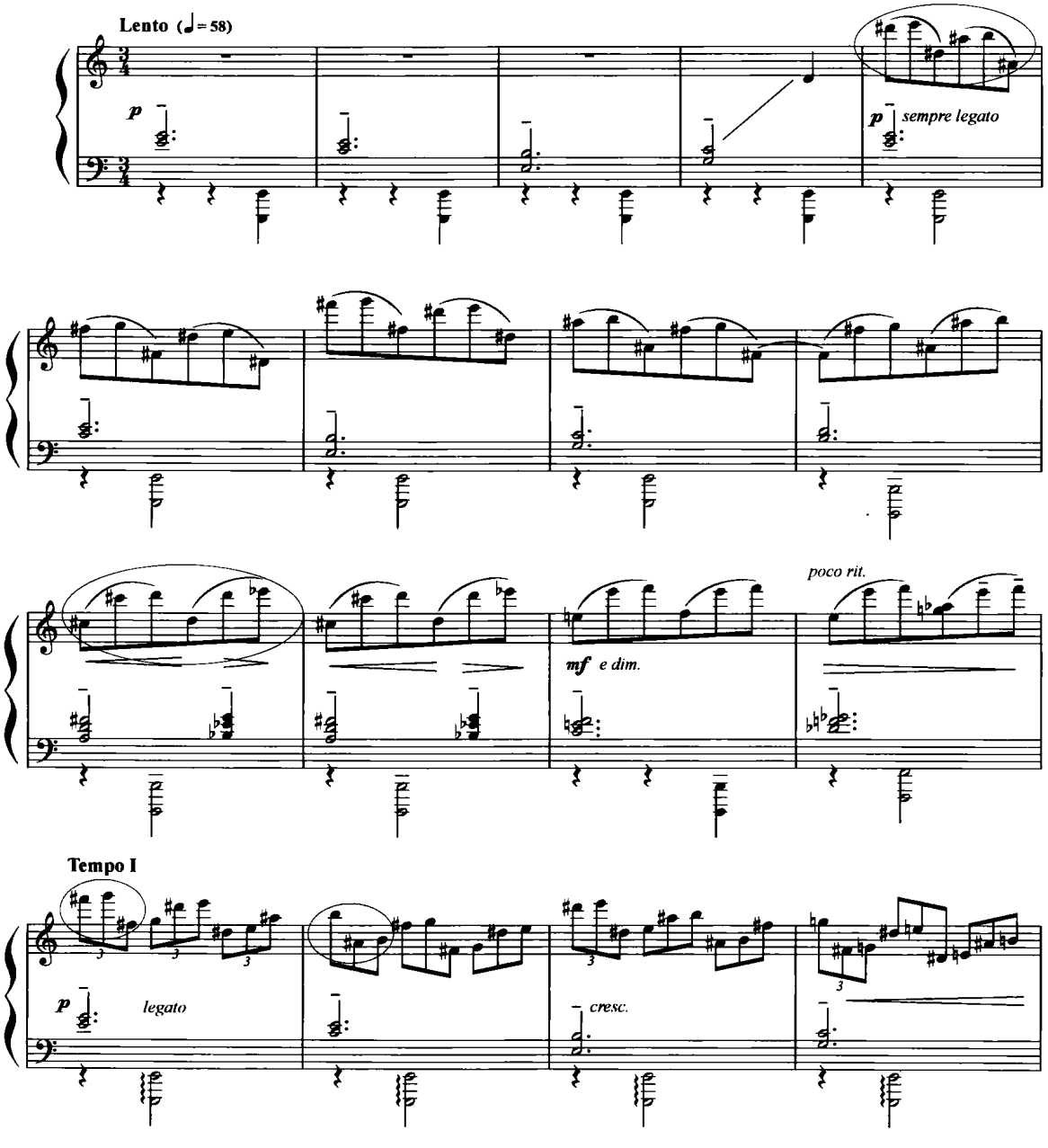


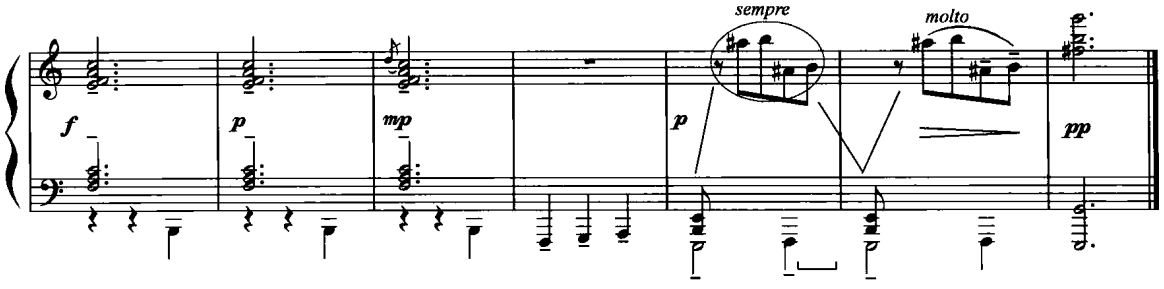
上例是一首再现单二部曲式的小品。b 段的主题动机型结合了 a 中两个主题动机型的综合特征。动机 1:音阶式的反向进行和动机;2:由附点节奏而产生。

下例这首《前奏曲》是一个乐段结构,其中主要的动机型是由小二度加纯八度组成的,如同第五小节所标明的一小节材料,在其后的发展中这个材料又以三次不同的变形形式出现(见乐谱中的圈记)。

例 6 - 29 - 1

罗伯特·穆茨恩斯基《钢琴前奏曲》作品6之2

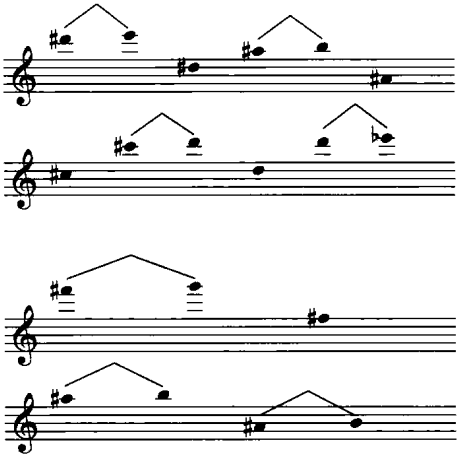




在一个乐段的规模当中，既希望能集中地采用基本动机所提供的音程关系，而形式上又只在小节内部的节奏划分上变形，这就是一种保持音程特征的贯穿办法。见下面的图式：原型以及发生在第 10 小节、第 14 小节和第 22 小节的三次保持音程关系而节奏变形的贯穿。

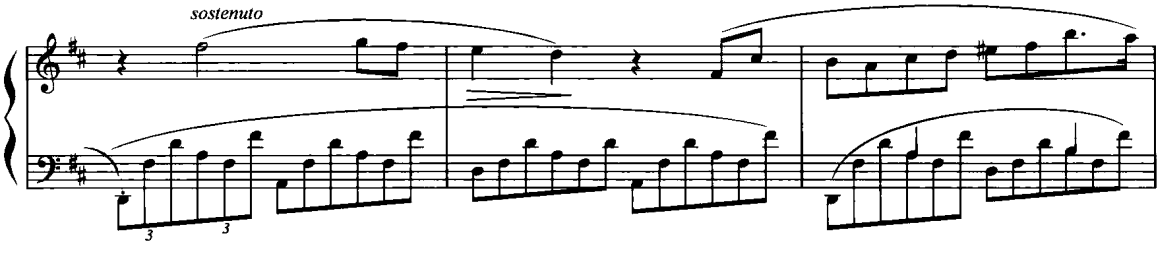
上例中的动机变形：

例 6－29－2



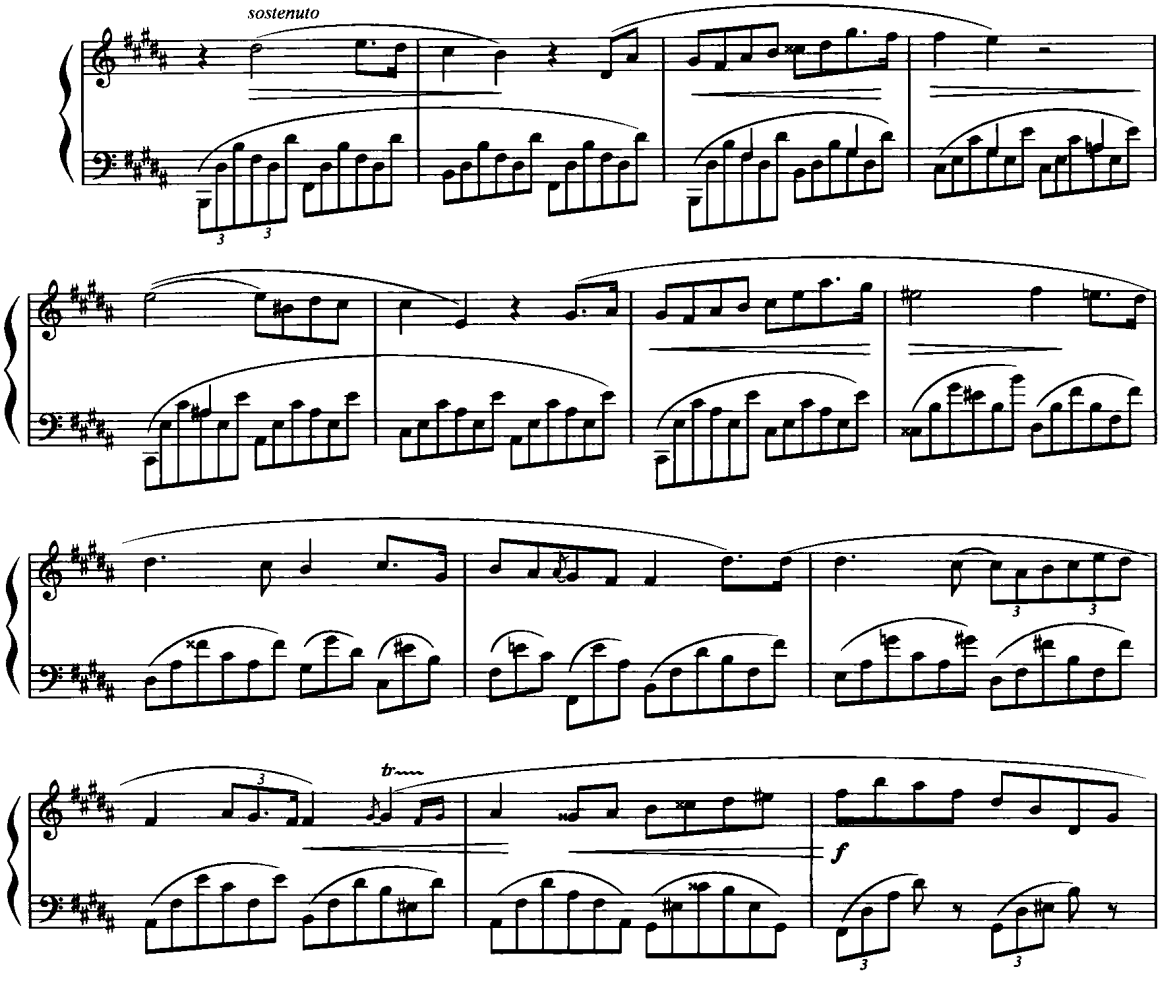
肖邦《奏鸣曲》作品 58 的副题部分，原始主题是这样陈述的：

例 6－30－1



乐曲再现部分对这个主题进行了衍展式的陈述，作曲家不仅对旋律进行了装饰，在和声、织体、调性、音区等诸多方面都运用了变形、对比等手法。研读乐谱，可以引发我们对音乐展开手法的种种思考。

例 6－30－2



训练与思考：小型结构的辨析

训练 1　曲式分析

训练目的　通过对一些典型的小型曲式进行认识和分析，加深了学习者对于理论学习与实践相结合的认识，本着从创作规律出发、从写作实际着眼的态度，认真审视音乐结构和展开手法的规律性运作方式。即使今后我们在创作中要创造性地采用其他结构方式，也应当从音乐结构方式的根本入手，要明晰有意识地“打破”了哪些、创立了什么，从音乐陈述的必然规律走向结构方式的“自由王国”。

习　题　根据本章节中对于音乐作品中的结构所标识的方法，分析下列所举的每个谱例中的音乐结构，即，这些作品是以什么曲式写作的。分析的步骤为：

(1)判断出作品的调式调性；

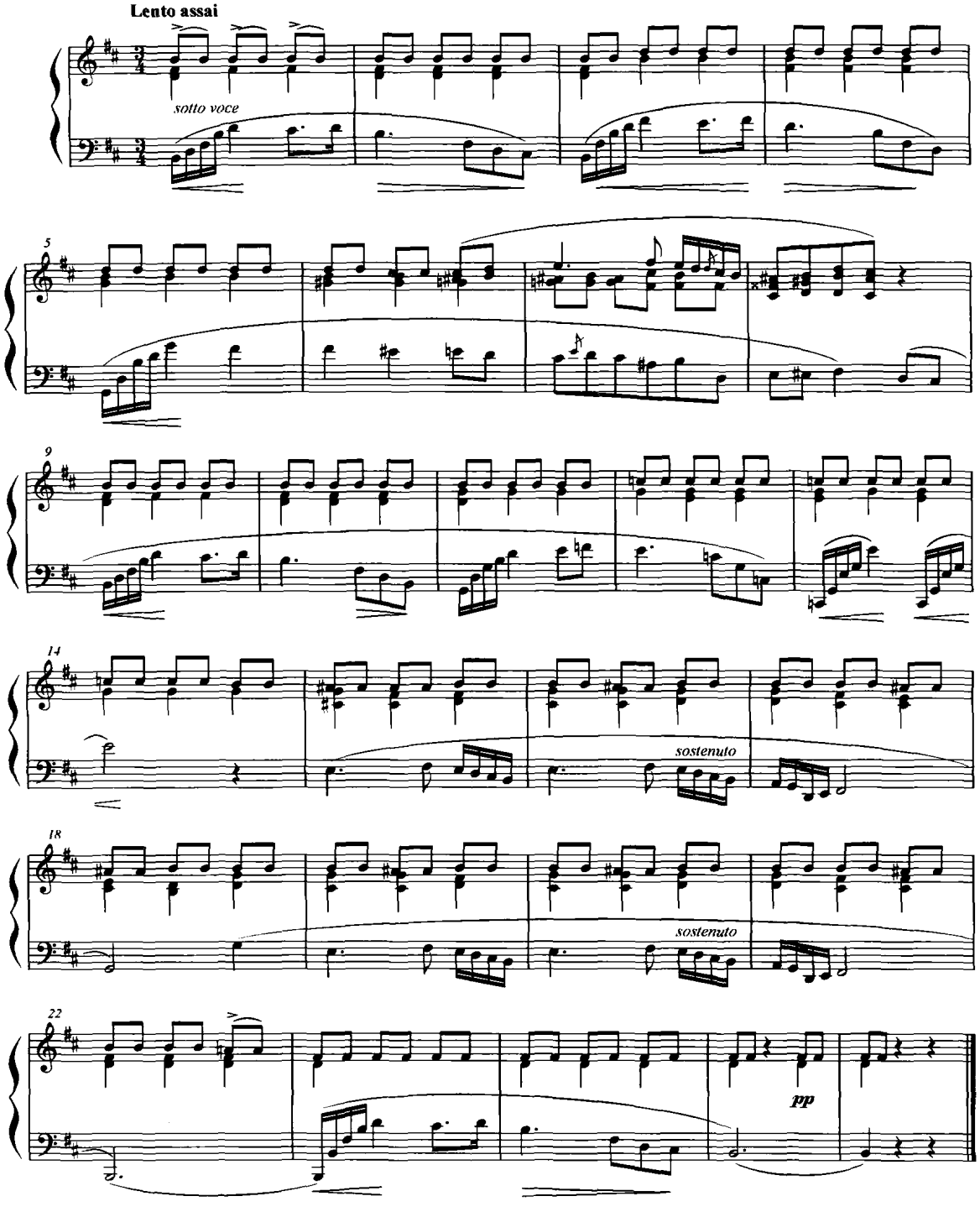
(2)判断出作品的曲式框架和形成段落的终止式；

(3)划出基本动机；

(4)从最初的动机原型开始入手，分析出乐节、乐句、乐段；

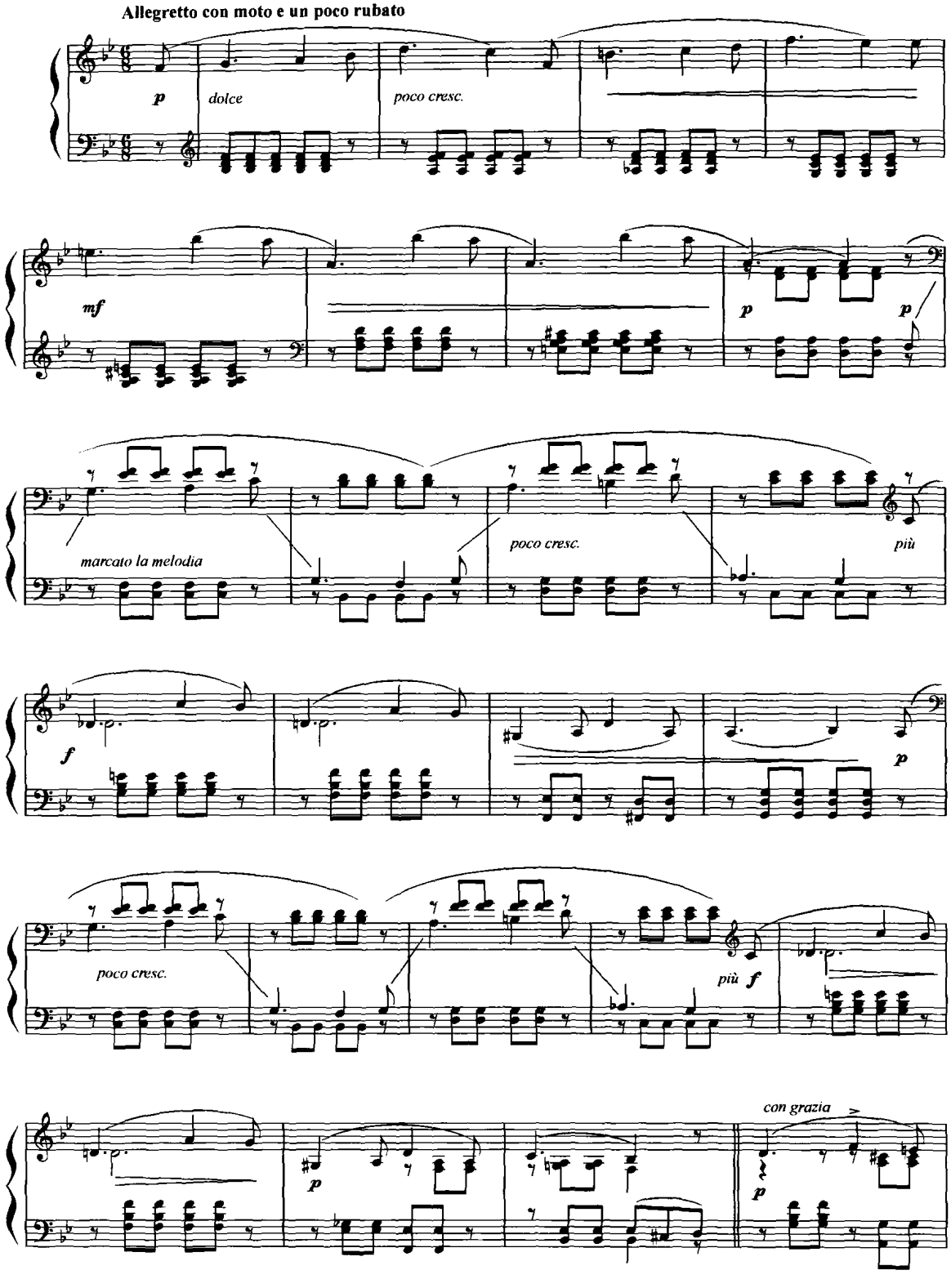
(5)音乐材料是以什么变形手法展开的。

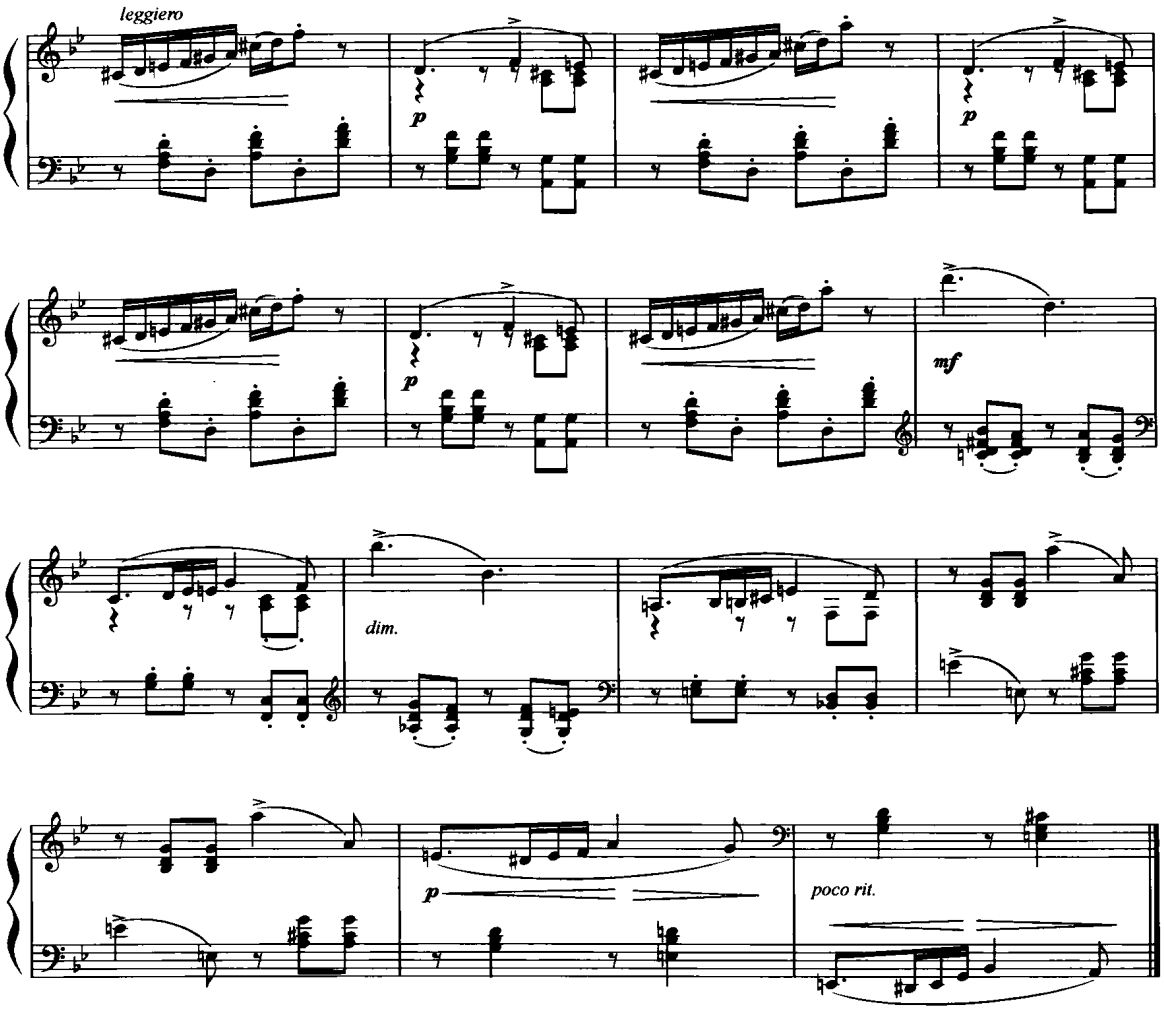
(1) 肖邦《b 小调前奏曲》



（2）柴科夫斯基《四季》中的四月——松雪草

Allegretto con moto e un poco rubato





训练 2　主题对比程度的比较与写作

训练目的　曲式规模的大小与主题之间的对比程度是相辅相成的关系，目前在任何理论书籍中对此都还没有明确的论述，但其确实是一项与音乐创作的实践息息相关的因素。训练中要认真体会两个音乐主题之间的对比—关联的辨证关系，以及对比程度相较于音乐规模的比例关系。除了分析之外，还应当专门写作不同程度对比关系的 a、b 主题，加强实践性的意识。

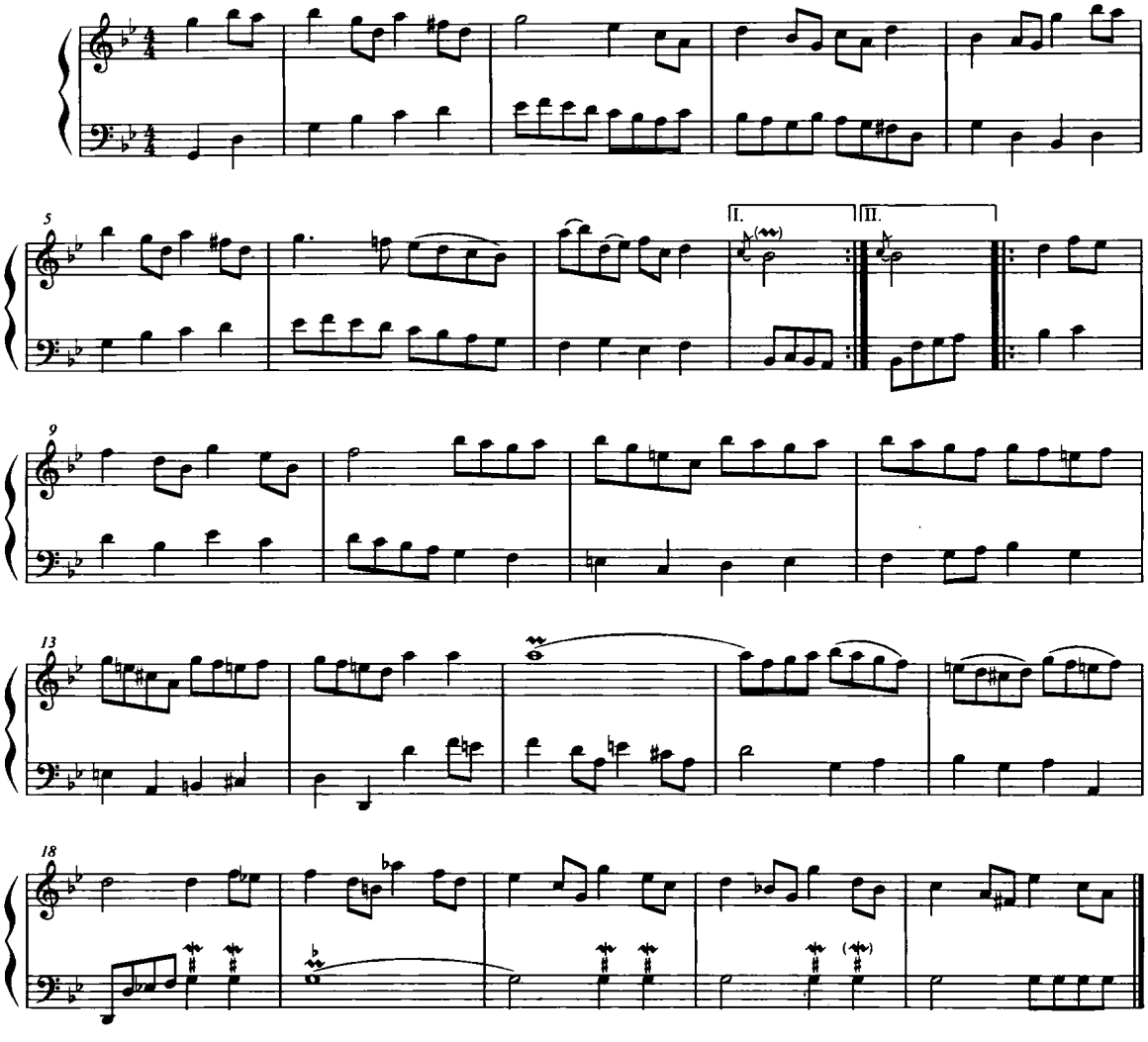
习　题　在下列每个谱例当中，存在着 a、b 两个主题的可能性（单二部曲式或单三部曲式）。训练的要求是：

a. 找出 a、b 两个音乐主题的位置；

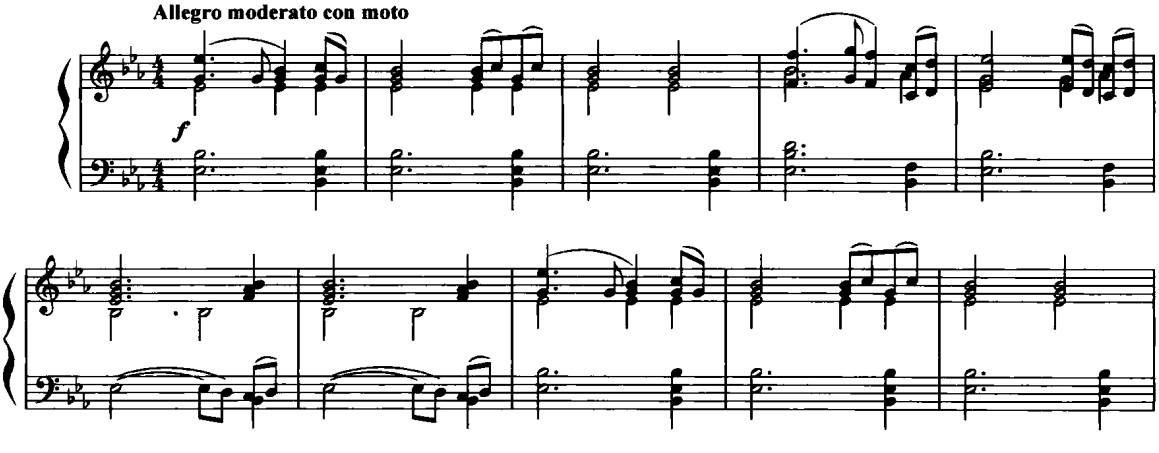
b. 比较 a、b 两个主题开始处动机方面的关联和对比，b 主题是如何根据 a 主题写作的；

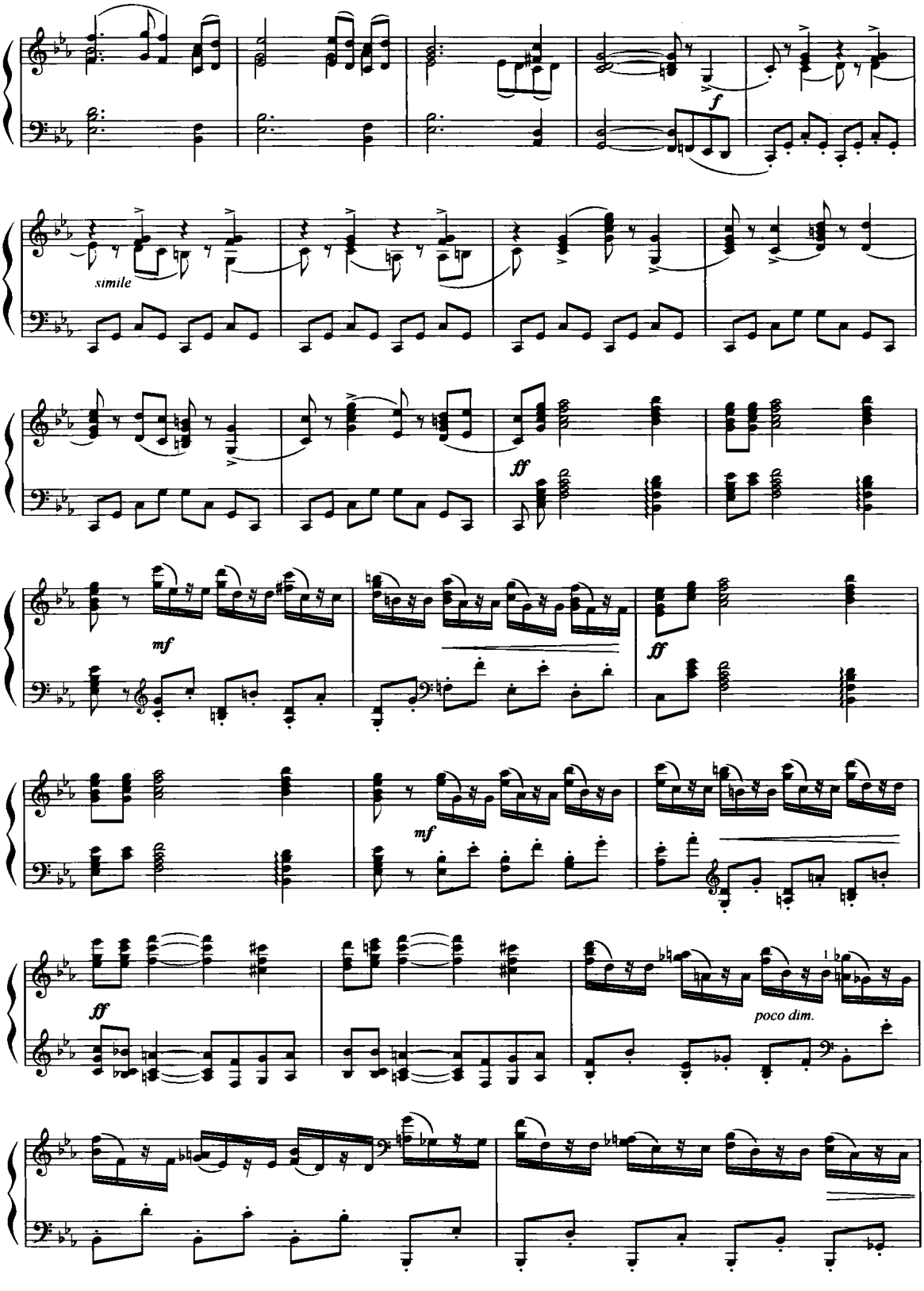
c. 两个主题在音程、节奏（或调式调性）方面存在什么密切的联系；

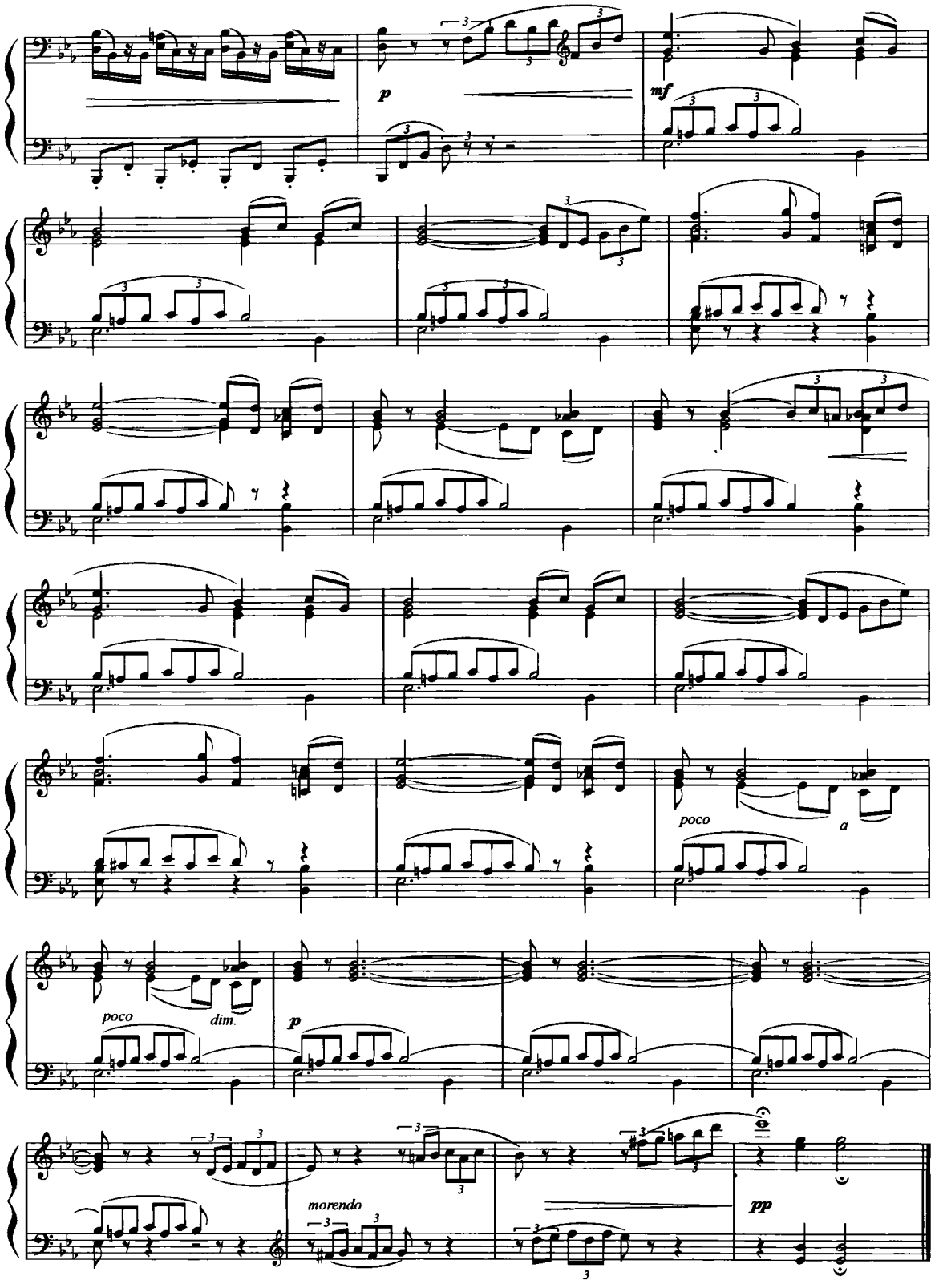
（1）巴赫的 g 小调《加沃特舞曲》，选自《第三英国组曲》BWV808



(2)柴科夫斯基《四季》中的七月—— 割草人之歌




f
simile
ff
mf
ff
mf
ff
poco dim.


p
mf
poco
a
poco
dim.
p
morendo
pp

第七章　钢琴小品的写作——成品的积累

第一节　多声部钢琴曲的写作目的和意义

音乐作品的形式规模并不代表着作品的深度，小品也能出精品。大师创作的钢琴小品即使同一般作曲家的交响作品相比，我们一样能够感受到音乐内涵的复杂与单一、音乐音响的震撼与平庸。钢琴小品的写作之所以成为学习音乐创作者的必经之路，就在于它不仅能够体现出“多声部写作”的本质，同时也是多声部音乐的音响浓缩。它的写作意义有二：

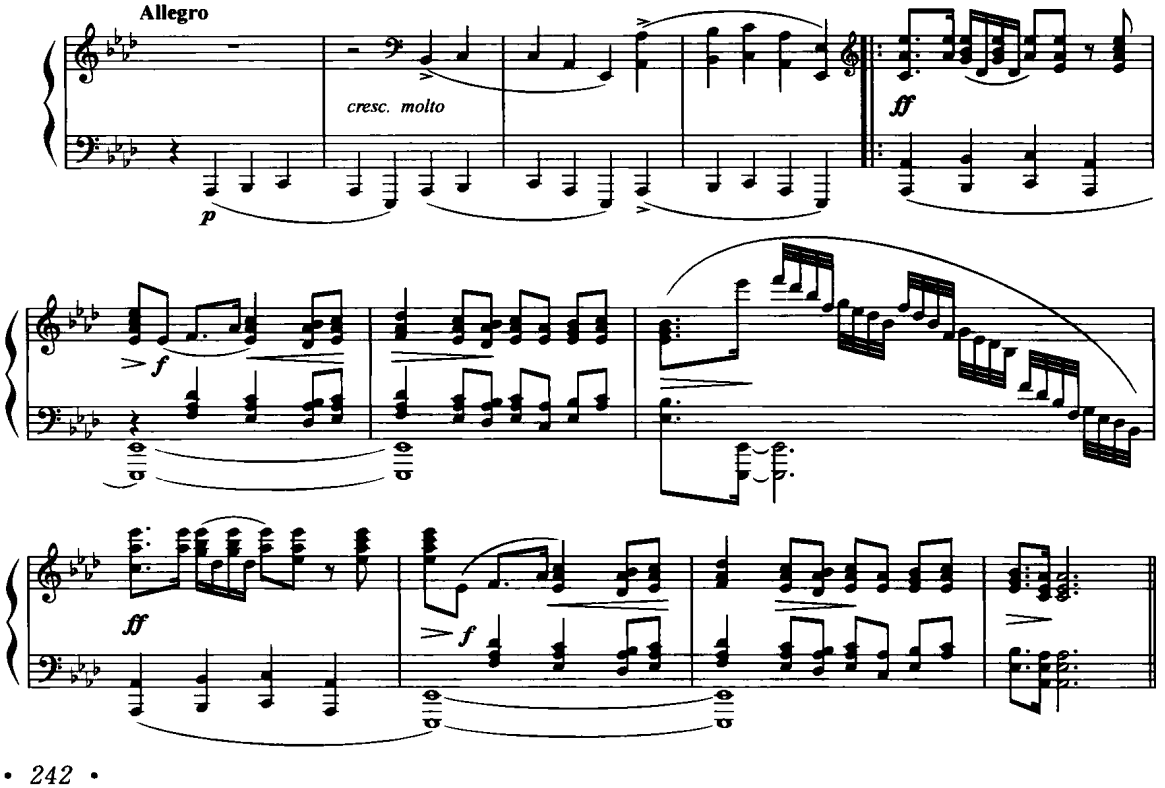
①钢琴独奏的写法，要体现出“钢琴化”的织体写作特点。

②写作钢琴小品对创作乐队“缩谱的意义”，练习音响细化的多声部写作、丰富的多声部织体形式，能够比较容易地产生管弦乐队的音响联想，为日后的室内乐、管弦乐的写作打下坚实的基础。

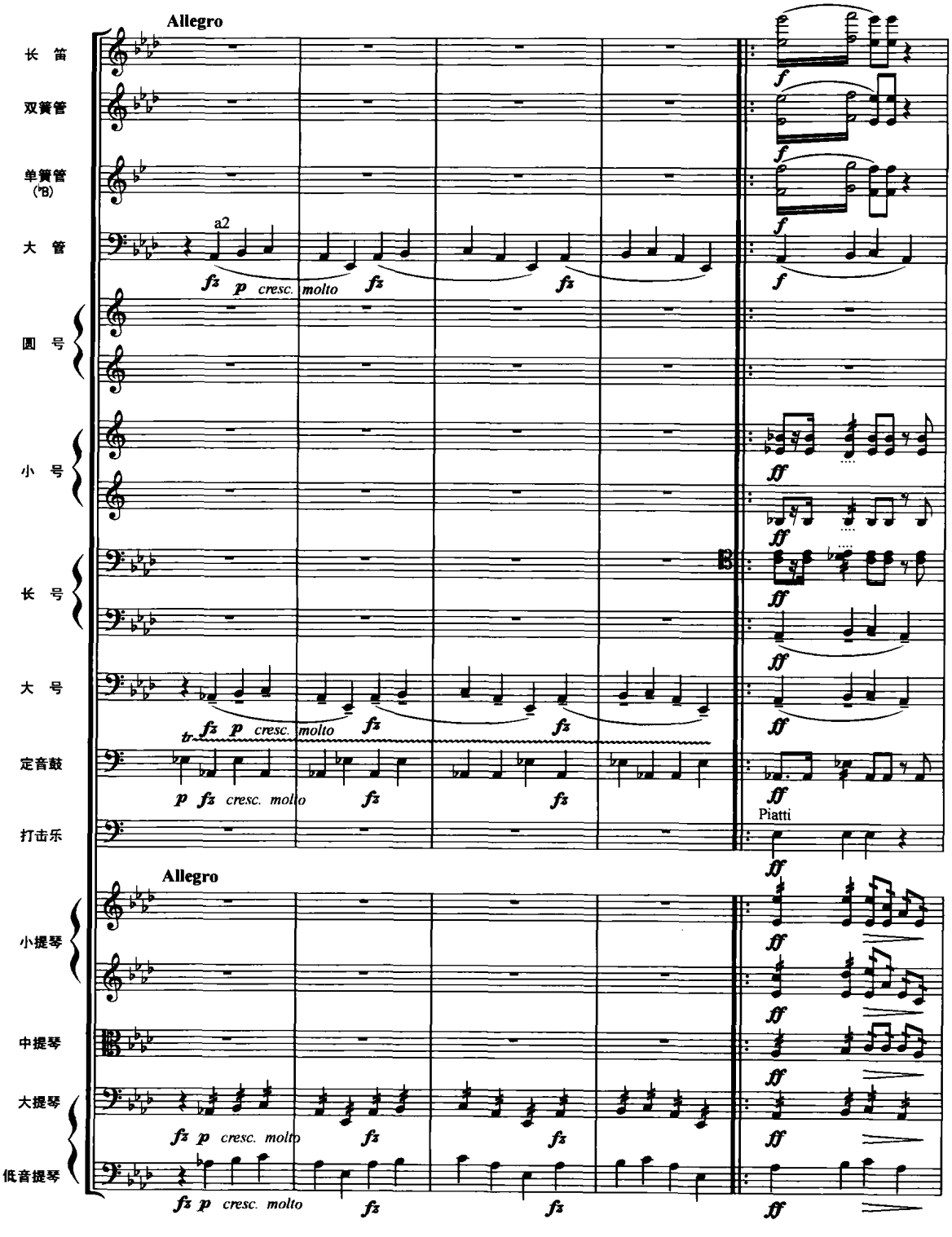
由于其本身所具备的多声部写作的特点和意义，使我们在学习写作之初，就应当有意识地培养自己对于多声部音乐的音响想象能力。

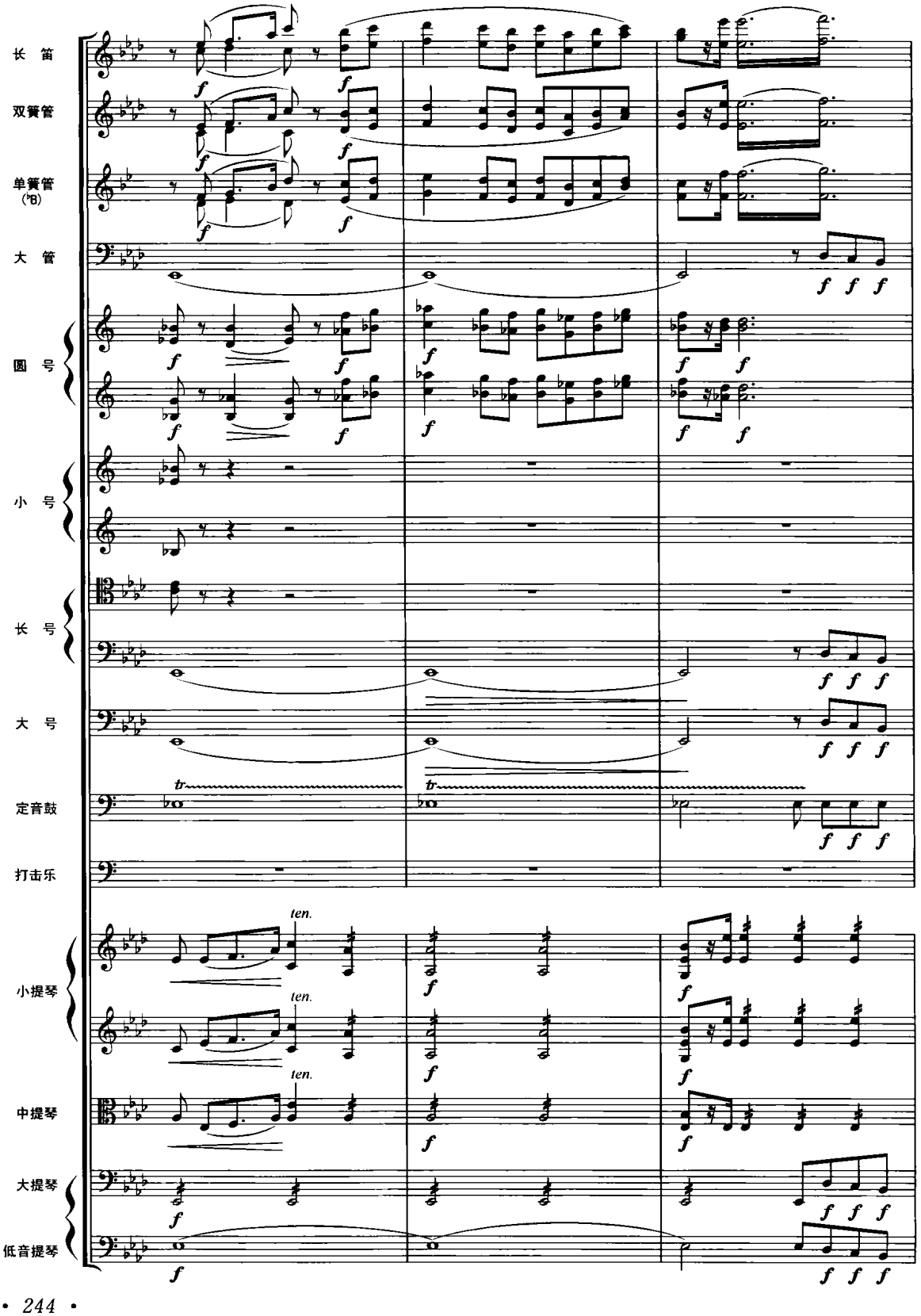
下面的谱例是西贝柳斯《芬兰颂》主题部分的钢琴缩谱，以此为蓝本进行管弦乐配器：

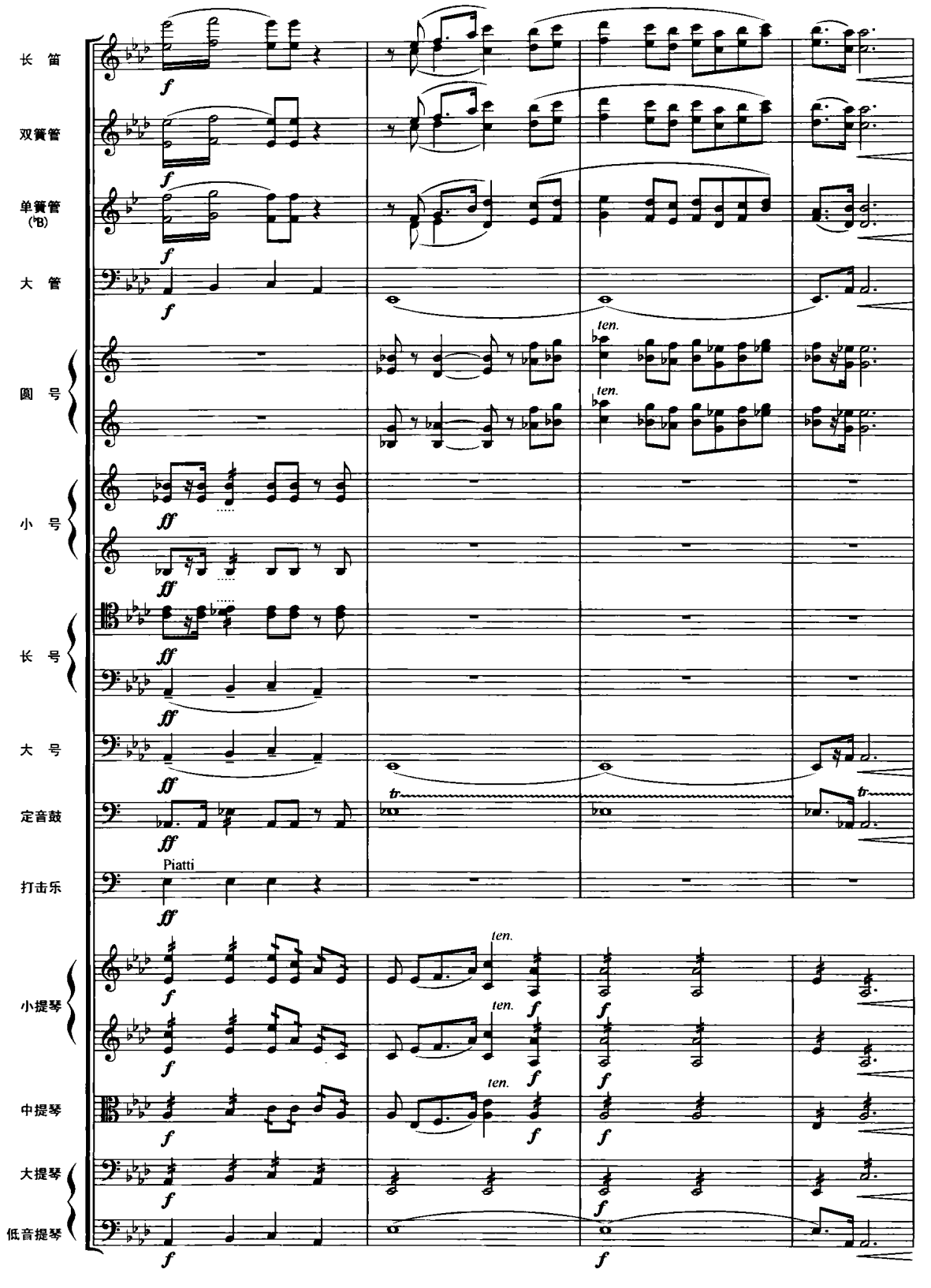
西贝柳斯《芬兰颂》



仔细阅读钢琴谱与管弦乐谱之间的对应关系，注意和声、织体、音区与管弦乐乐器之间的音色关联。这是我们写作钢琴曲的过程中，应当着力培养的一种能力——在单一音色的乐器上所应具备的音色想象力。




长 笛
双簧管
单簧管
(♭B)
大 管
圆 号
小 号
长 号
大 号
定音鼓
打击乐
小提琴
中提琴
大提琴
低音提琴
ten.
tr


长 笛
双簧管
单簧管
(♭B)
大 管
圆 号
小 号
长 号
大 号
定音鼓
打击乐
Piatti
小提琴
中提琴
大提琴
低音提琴
ten.
tr

第二节　小型曲式钢琴小品的写作

在钢琴小品的写作当中，要考虑的重要因素就是要创作出有特点的音乐主题，将主题材料有机地贯穿以及将色彩性的和声、丰富的织体置身于一个有逻辑的音乐结构当中。这里，我们仅以在音乐创作中最为常见且被频繁使用的一部曲式和单三部曲式为例，说明以小型曲式创作音乐小品的思路和结构特点。

1. 音乐的展开手法

在第二章，我们已经谈到过旋律的发展手法，多声部音乐材料的展开原则是相同的。当我们面对一个音乐主题时，除了它的旋律线条外，和声特征、织体形态、节奏节拍特点都是我们在展开音乐前应当首先认清的问题。因而，在展开音乐材料之前要明确以下两点：

(1) 要把多声部主题看做一个整体

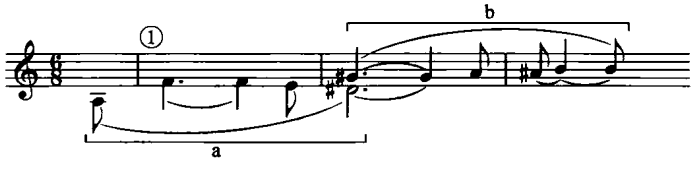
以往人们常常把音乐主题的旋律看做是“主题”，而忽视了多声部作为主题的实际意义。多声部中的和声风格、织体形式与旋律线条共同构成了音乐主题的完整乐思。这样的主题对于其后的展开具有实际的启示作用，带给人们更为宽泛的展开思路。

(2) 结构方式与展开手法

在传统音乐的创作思维中，明确了音乐的调式调性后，就要明确音乐材料的核心——主题动机。音乐材料的发展主要就是依据动机材料来变形、引申的。主要的展开手法还是：重复一模进、减缩一扩展、逆行一倒影、拆分一衍展。此外，多声部主调或复调式的写作手法、声部间的交替等因素都是音乐结构方式和主题材料展开的依据。

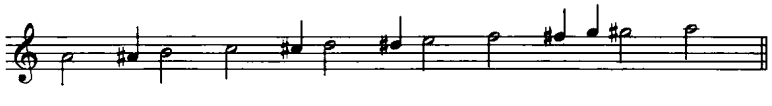
瓦格纳的乐剧《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲是动机贯穿的一个范例，也可以比较动机与集合实践中的差别。它的主要动机有两个(a 和 b)：

例 7－1－1



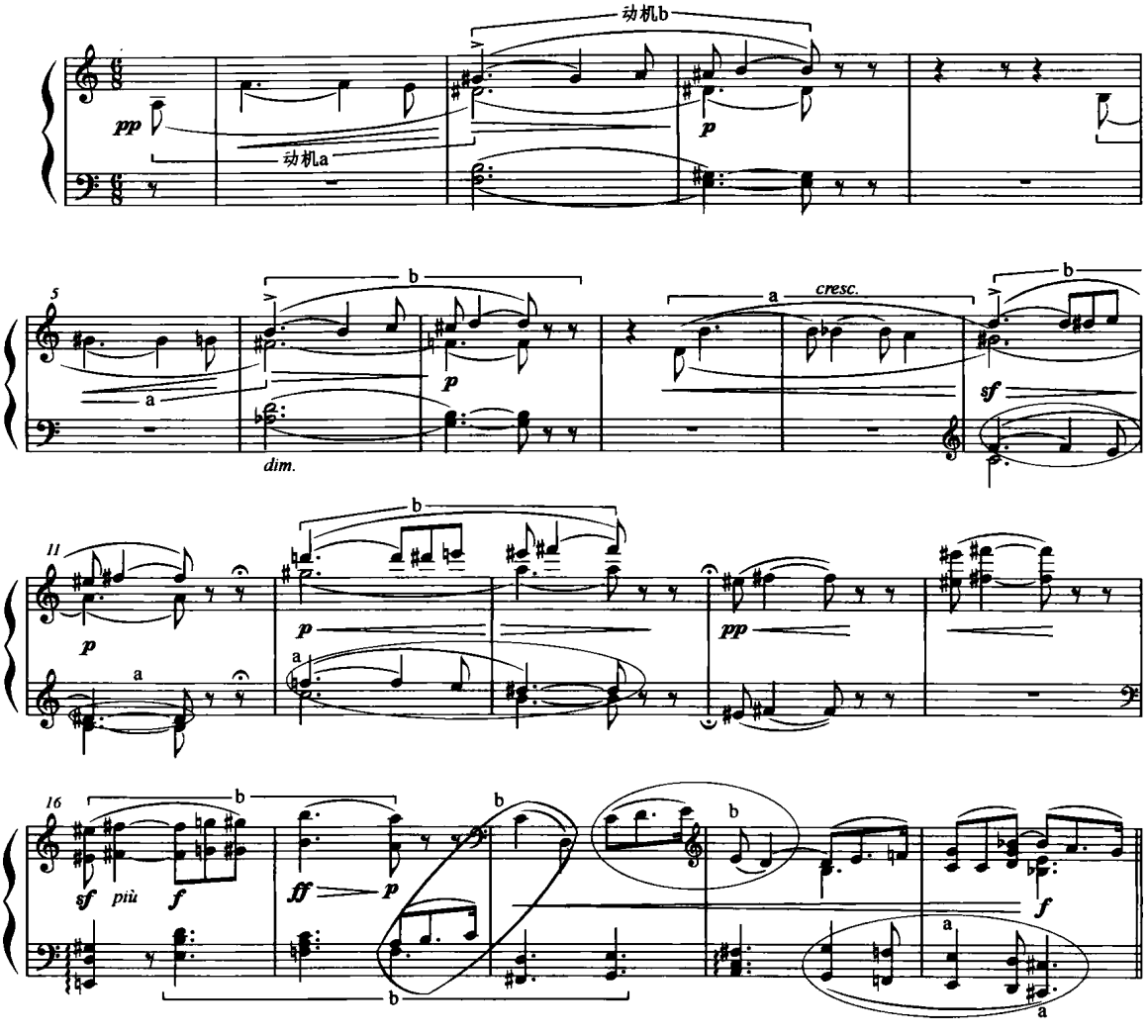
音乐是以传统音阶思维创作而成的：传统 a 和声小调，只不过由于采用了大量的变化音，使其实际上成为一首十二音调性半音化的 a 和声小调作品。

例 7－1－2



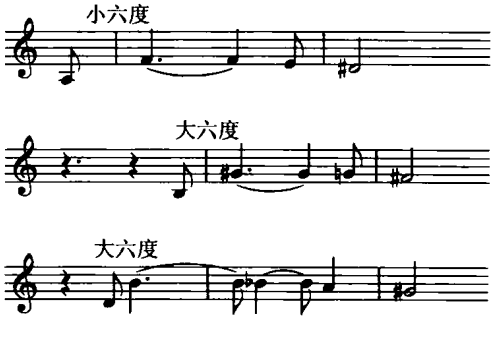
以下是这首序曲的前 20 小节。从中可以观察到 a、b 两个动机的贯穿处处皆是，并且以各种移位的方式发生。在许多地方，动机还以不完整的“截段”方式出现，体现出同一动机内部延伸中的“音程思维”。

例 7－1－3



正如下面表格所指出的，在实践中，动机内部的音程关系可以是不严格的，如下例所示，动机开始处时而是大六度、时而又是小六度，但人们仍然认为它是同一个动机 a。

例 7－1－4



在第六章，我们已经谈到关于小型曲式音乐结构的特点，在创作实践中，我们所面临的是根据曲式特点进行创作的种种问题。这里，我们再重点提示一下再现单三部曲式的写作特点，下面的图式表明了这种曲式三个部分的陈述功能。

a	b	a^1
呈示性	对比与展开性	再现性
有明确特征的主题	有关联的对比主题与变形	有变形的再现

2. 再现单三部曲式的写作特点

在创作单三部曲式以下的小型音乐作品时，首先要考虑的是主题材料的特点及其有机的发展。材料的有机贯穿是创作时需要考虑的主要方面。在小型曲式当中，一般都不改变调号和拍号，所要进行的变形多是在隐含情况下进行的。比如，音乐当中的离调，以临时升降的方式进行，而不需要变调号；节拍也是一样，在$\frac{2}{4}$拍的记谱方式当中采用隐含的$\frac{3}{4}$拍的律动也是常见的现象。

呈示性特点(a)：主题特点突出，主要表现在调式调性、音程关系和节奏节拍方面。在多声部作品中，常常还表现在其织体写作的特点方面，主题的意义体现在旋律和多声部等各方面。

线条旋律清晰，乐句完整对称；调性明确、和声手法清晰，不必有较大的色彩变化和离调转调的设计；

展开性特点(b)：b 的主题从 a 的特征中得来，所谓“统一中的对比”、“有关联的对比”，就是说既要有对比的因素又要有相似的形态，应当多在两者的音程关系和节奏节拍方面考虑。b 段其后的进行具有展开性特点，主要表现在旋律线条的拆分、引申多于完整的陈述；和声功能相对模糊，调内模进、离调、较远关系的异调配置、外音延迟解决等手法的采用，使和声色彩丰富，主题在乐思、乐节的规模上徘徊，少有完整形态的乐句规模。

变形再现(a^1)：a 主题以少许变形的方式出现，同时尽量避免照抄原有主题。旋律线条又一次形成乐句形态的规模；相比 a 的主题，这里在多声部织体写作、和声、节奏等方面应当进一步提升其“程度”，譬如，织体加层、音域拓宽、和声方面既要强调其调属性又要加强其色彩、节奏使其更加富于动力。特别值得注意的是，a^1 部分尤其不要“虎头蛇尾”，在乐段结束的基础上要考虑加写补充、扩充或尾声部分，使得听觉音响有一种完满、肯定的结束感。

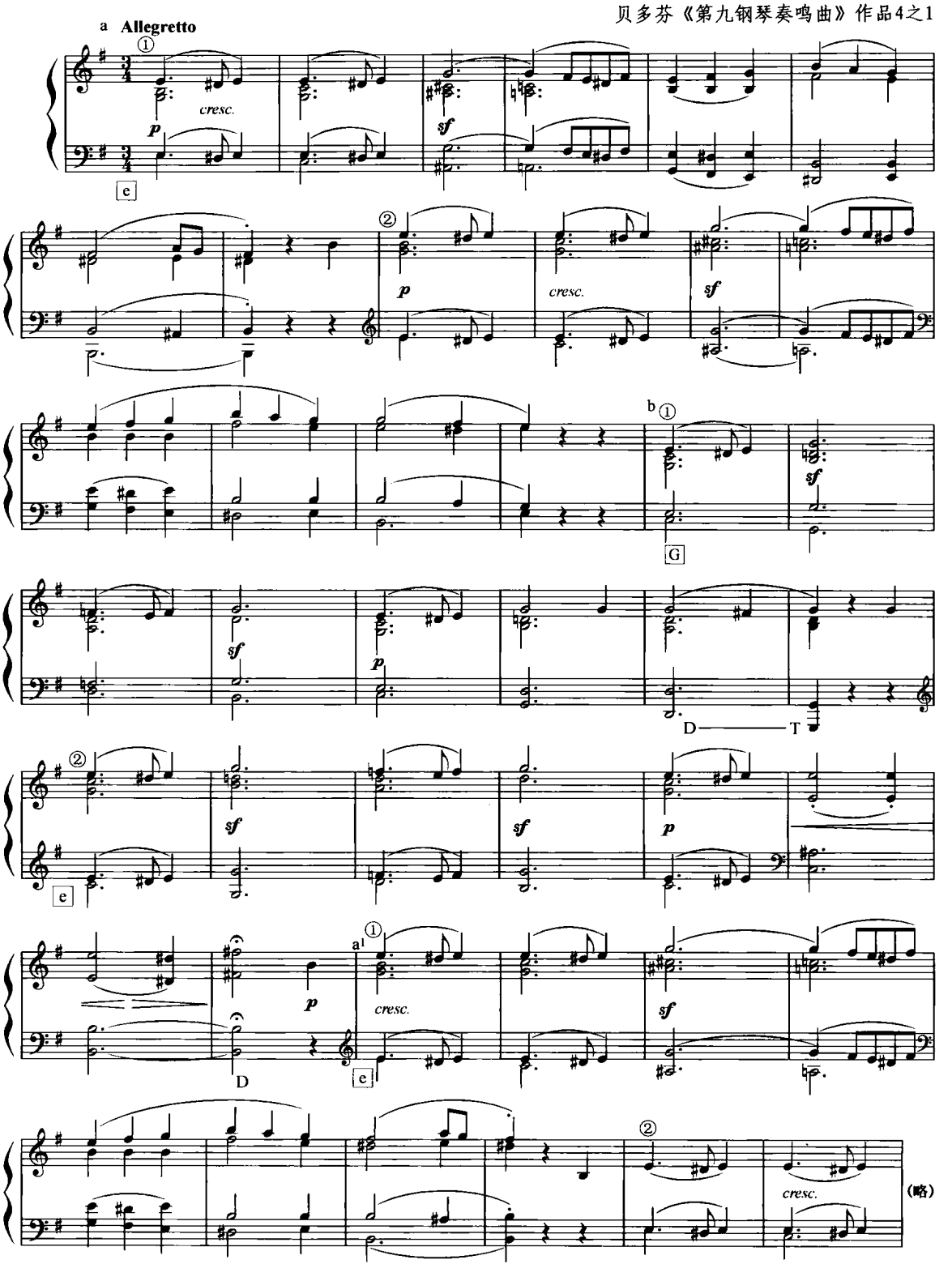
(1) 单一主题的单三部曲式

下例的第一乐章的主部主题是单三部曲式，在 a、b 两个主题材料之间几乎没有对比因素，对比主要存在于调性因素，a 部分采用 e 小调、b 部分采用 C 大调，都是一级近关系转调，每个乐段之间的和弦都是中介和弦关系，其关系如下：

a	b	a^1
[e] d=[G]	D—T [e] D [e]	D—t

例 7－2

贝多芬《第九钢琴奏鸣曲》作品4之1



法国作曲家福雷的钢琴小品《月光》，是以“单一主题”构思的单三部曲式小品。乐曲开始用一种级进进行的方式构成了音乐的主题动机特征，八分音符与前十六加八分音符构成其节奏方面的特征。在 8+15 小节的 a 段内部的展开中，前十六分音符随后在第二个乐节中演变为后十六分音符。第二乐句中采用了重复、模进和衍展的种种手法将乐句扩展为 15 小节。b 段的主题变化很小，在第三小节甚至原样重复了 a 的旋律，但却是展开性的写法，只是在织体方面变化而改变了 a 的原有表情。句法方面也显得很“碎”，特别是在第 32 小节之后的几次重复，将 a 动机作节奏方面逆行运动的重复、琶音音型的重复，显示出展开、连接的性质。在 a^1 段落也有类似的作法，53 小节之前的高潮预备，以及高潮之后回落的写法，都是我们在写作时所应当参考的作法。

例 7－3

福　雷《月光》

Andantino quasi allegretto (♩=76)

a①　1　2

p *espressivo*

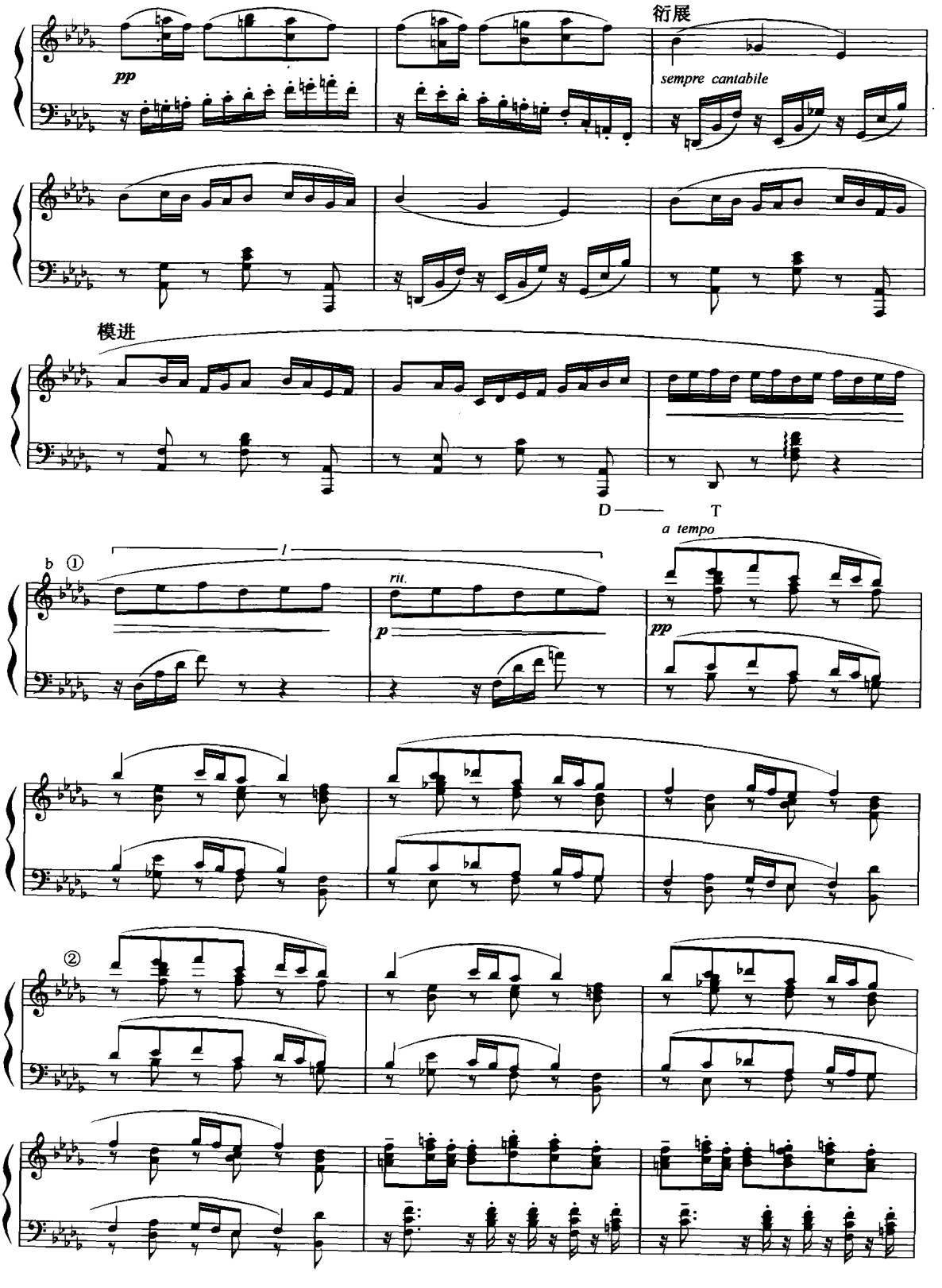
♭b

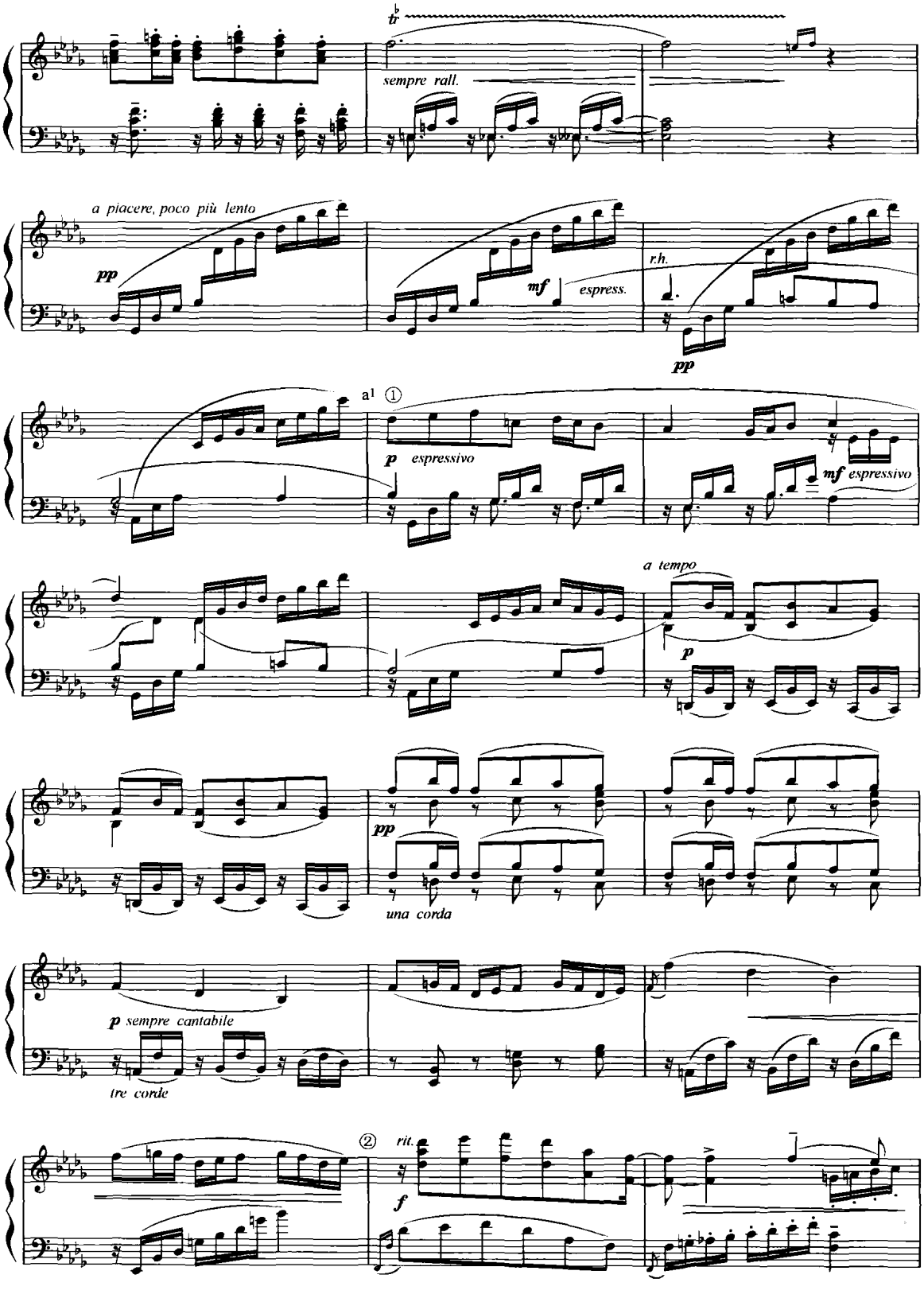
pp

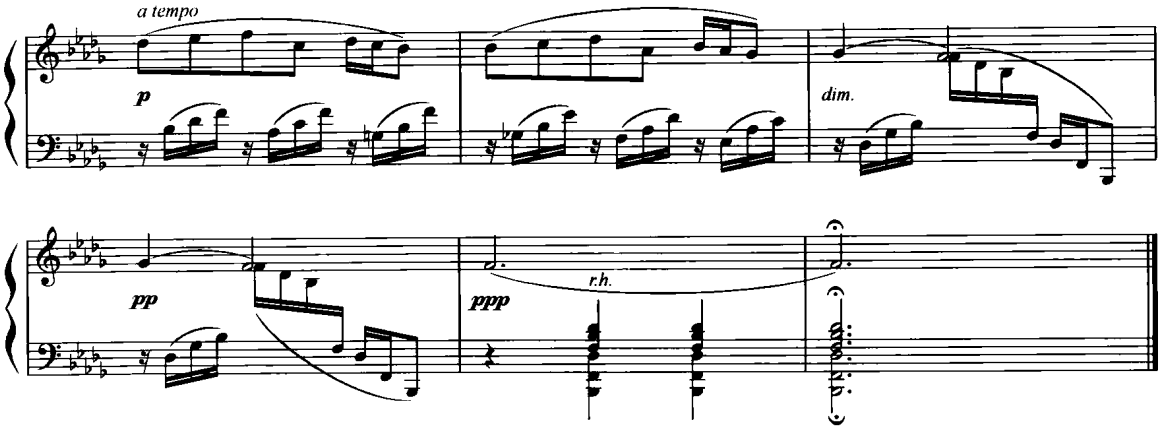
rit.

②　*a tempo*

pp


衍展
pp
sempre cantabile
模进
D
T
a tempo
rit.
p
pp


tr
sempre rall.
a piacere, poco più lento
pp
mf
espress.
r.h.
pp
a1 ①
p espressivo
mf espressivo
a tempo
p
pp
una corda
p sempre cantabile
tre corde
② rit.
f



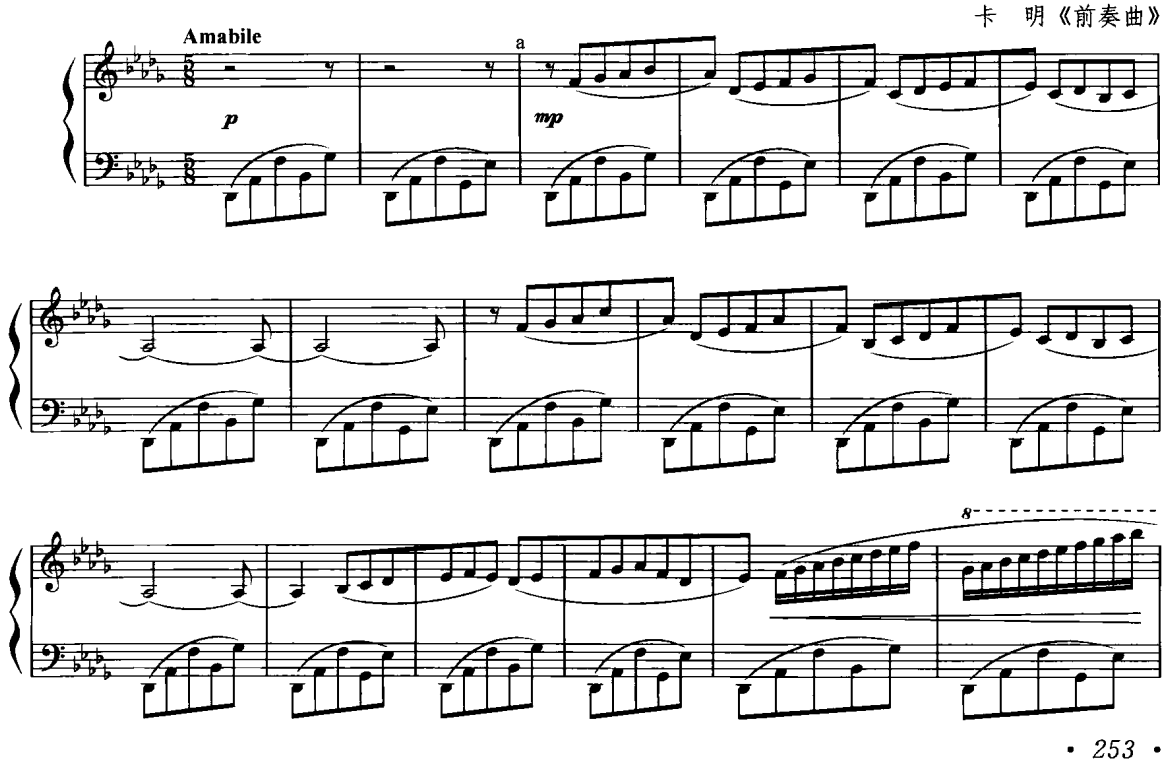
(2) 由两个对比较大的 a、b 主题形成的单三部曲式小品

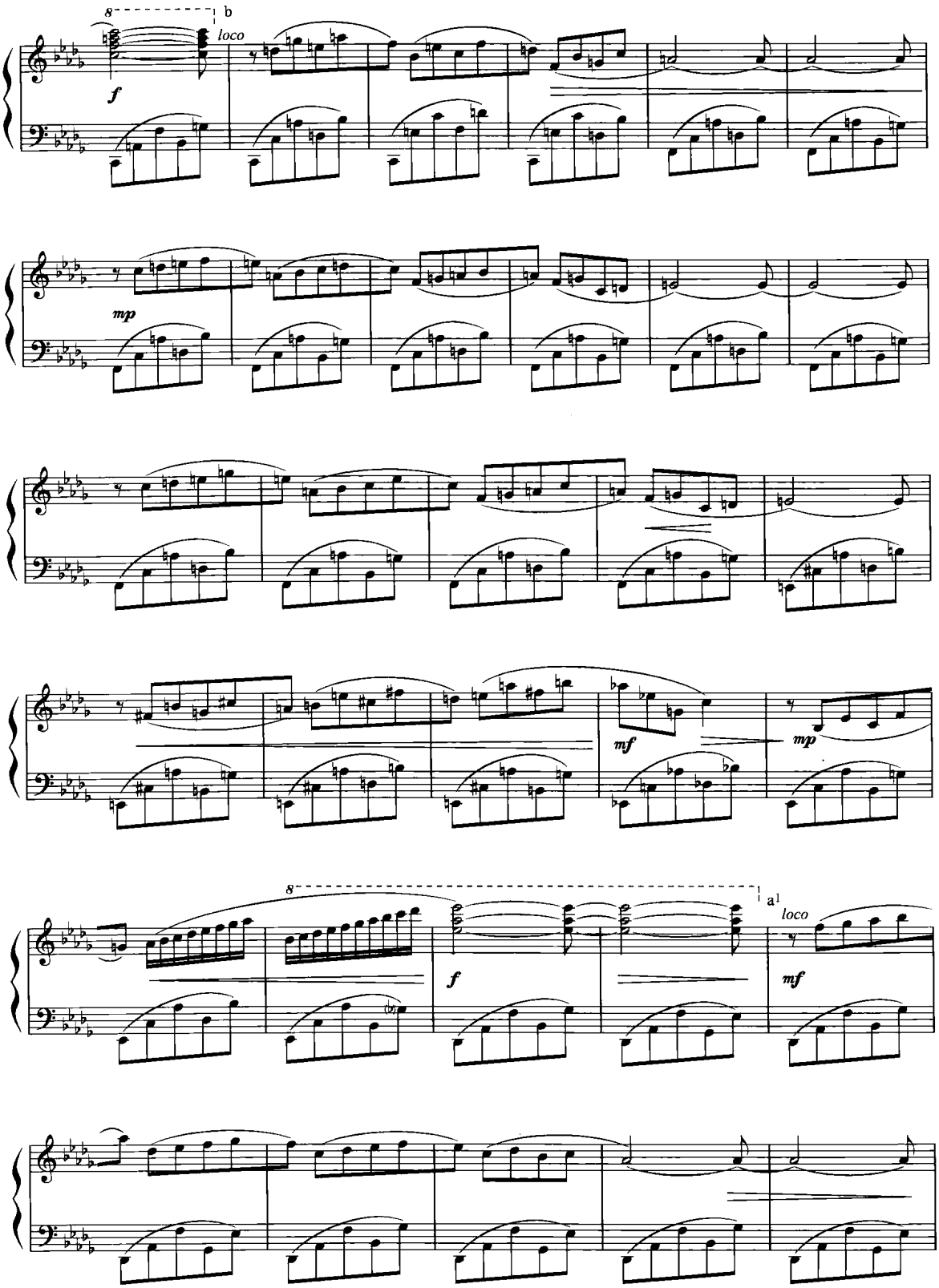
卡明的《前奏曲》在两小节引子之后进入 a 的主题，它由一个五音动机构成，以模进手法形成两乐句的乐段。和声是静止的主和弦的持续。b 的五音动机与 a 的动机有关联，其中一至二、三至四音之间的纯四度音程，正是 a 动机内部的最宽音程(F—♭B)纯四度，而一至三至五音也同时形成了与 a 动机相似的级进形态。

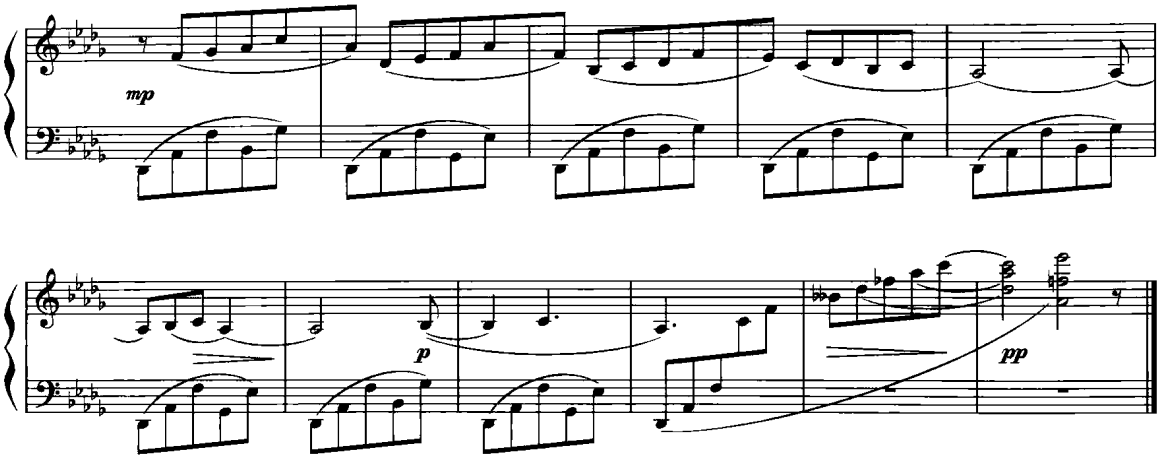
前奏曲的体裁决定了音乐材料的集中统一以及乐思的统一：在乐段开始处由五音动机型形成跨小节运动，当乐段将近结束时，就转入到拍号所规定的节奏组织当中。由这个作品我们可以看出，音乐材料应如何运用重复、模进、音程的关联，节拍节奏的对位写作、低音线条的级进运动等各方面因素来考虑、设计和写作的。

例 7－4

卡　明《前奏曲》




8
b
loco
f
mp
mf
mp
8
a1
loco
f
mf



3. **高潮部分的写作**

尽管在小型曲式当中，高潮布局的需要并没有像大型作品那样突出，但我们还是要有意识地在一首作品当中适当地安排起伏或高潮，以此产生相应的戏剧性效果和艺术感染力。

高潮的设计　高潮一般设计在全曲的四分之三或者三分之二处，

a　　b（或高潮）　　a^1（高潮）

一首钢琴小品若有起伏，就应当有高潮。无论高潮出现在 b 段或 a^1 段，一般都应当由三个阶段组成：铺垫—高潮—回落。铺垫是由一个音型化的织体组成，由音组模进；和声的不协和、不稳定；节奏的错落；音区的逐渐扩展；力度、速度的渐涨等等因素，构成的对于高潮点的“期盼”。

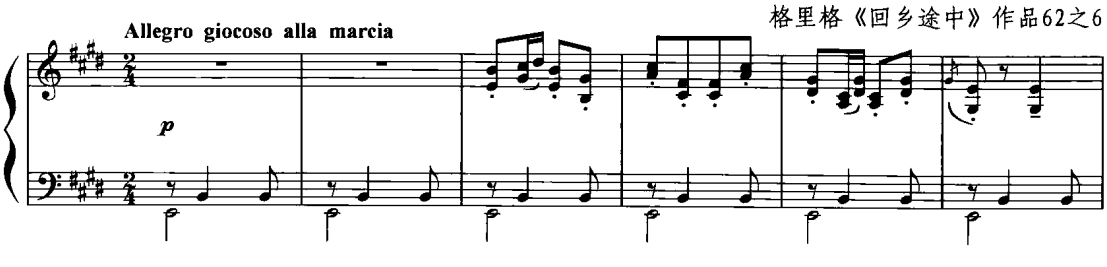
（1）铺垫的目的是制造音响“张力”；这其中可能采用种种写作手段达到这一目的。如，和声的紧张度，从协和到不协和，直至高潮点“解决”；音区的自上而下或自下而上的运动、速度紧凑、力度渐涨；织体的音域从“窄到宽”，织体层次渐次加层并有声部的反向进行；速度由慢到快；力度由弱到强；等等。

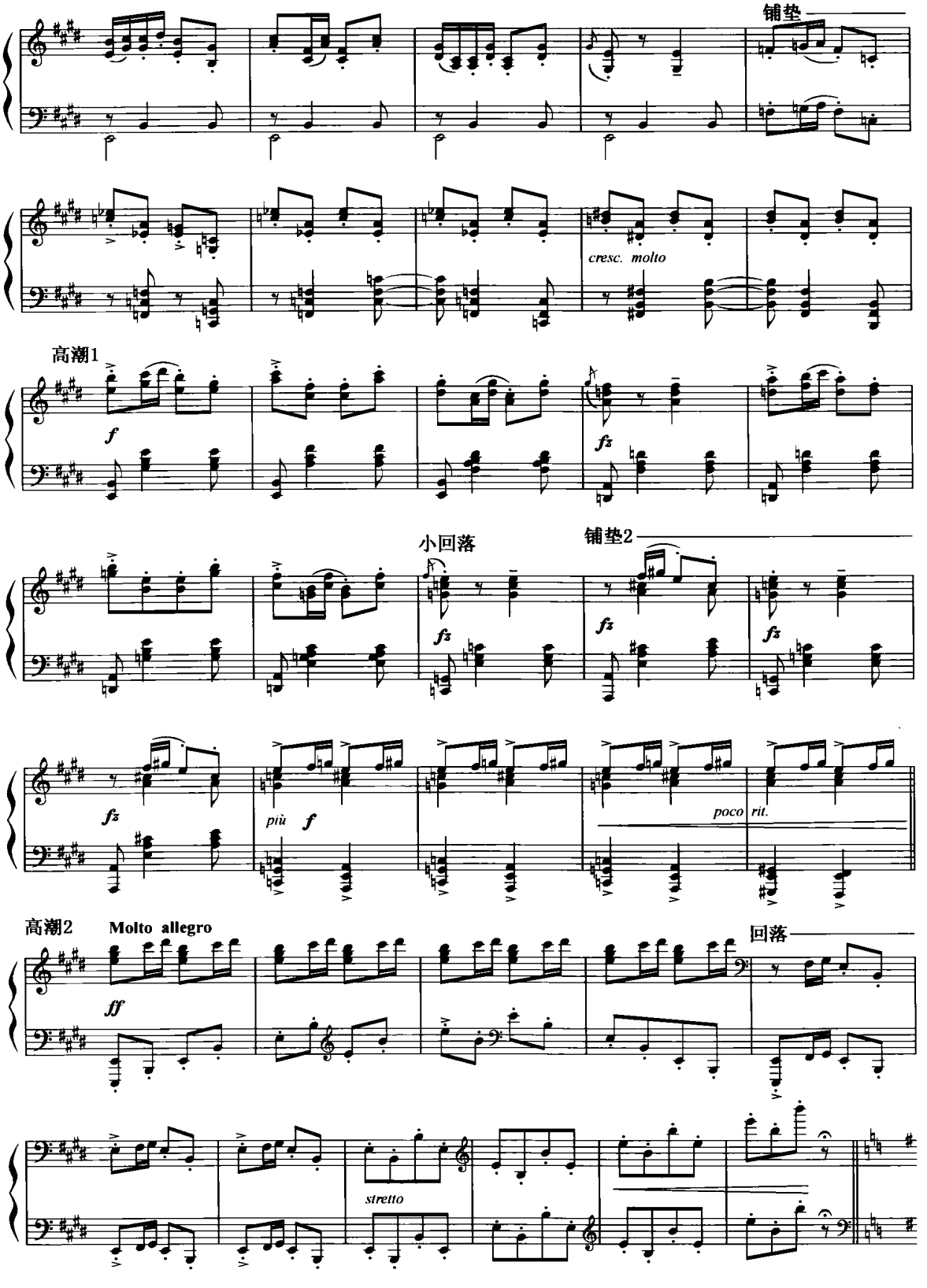
（2）高潮的概念与最高音区的“顶点”概念不同，高潮除了要达到一定的广度以外，还需要有一段肯定的时间，以期达到“听觉认可”的目的。

（3）回落是在高潮之后，还应当有一个与铺垫阶段相反的下降趋势，达到与铺垫之前音乐音响相应的程度或直接进入结束段。

例 7－5

格里格《回乡途中》作品62之6




铺垫
cresc. molto
高潮1
f
fz
小回落
铺垫2
fz
fz
fz
fz
più f
poco rit.
高潮2
Molto allegro
ff
回落
stretto

第三节　钢琴小品写作中的风格扩展

练习钢琴小品的写作增加了学习者尝试创作多样化音乐风格的可能性。在尊重传统、尊重长期以来音乐创作积累以及所形成规律的同时，鼓励学生在创作时注意个性发展与个人潜在创造力的培养，这是相当重要的观念也就是说我们在教学当中既要保护个性化创造，也要重视训练扎实的基本功。在此，我们看到，除了音乐创作本身所应强调的方方面面外，文化层的知识“面”与写作技法“点”之间的关系也是我们在学习中应当重视的重要方面。随着不同人群在不同的生活习惯、生活氛围中形成的个体差异，学生之间也会产生在音乐感、音乐品位方面的种种差异，这些与社会文化氛围之间所产生的关系，足以影响学生们自身音乐素质的形成和发展。要重视传统听觉习惯与现代感的听觉能力的培养；尽管在学生与教师之间也会存在着审美情趣的个性差异，但在总体上也会形成品位方面的共识。此外，在长期的教学实践中，我们也会看到，学生的钢琴弹奏能力是写作钢琴作品非常必要的基础，但弹奏能力不能完全代替作曲能力，只能是有益的辅助；文化方面的理解力也是相当重要的，标题与作品实际所要表现的方面应当是有机统一的。“博学”不是可有可无，而是作曲所需具备的基础。钢琴作品风格上的扩展，其实指的就是作曲者内心感悟的品格扩展，这就关系到写作与听赏中的技法、风格、品位、审美取向等多方面的因素，比起写作技法上的创新而言，更需要长时期的积累与磨炼。以下提出几个技法方面的实例，是我们在写作中更能体现出创新意义的若干方面，以此“举一反三”，启发学习者的扩展性思维。

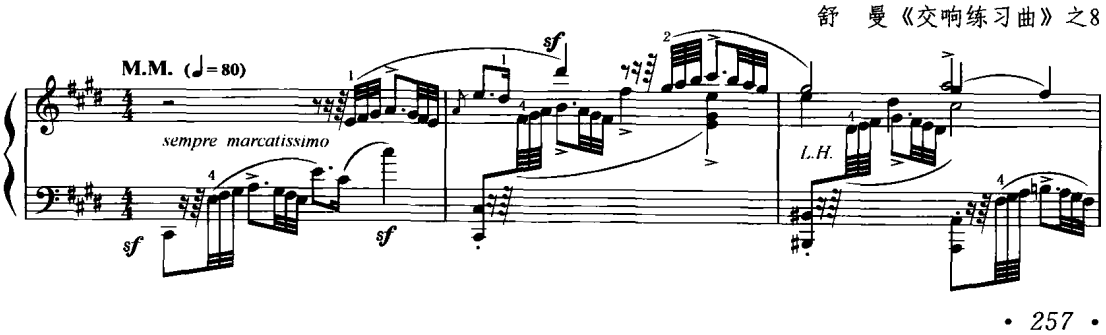
1. 复合节奏节拍的应用

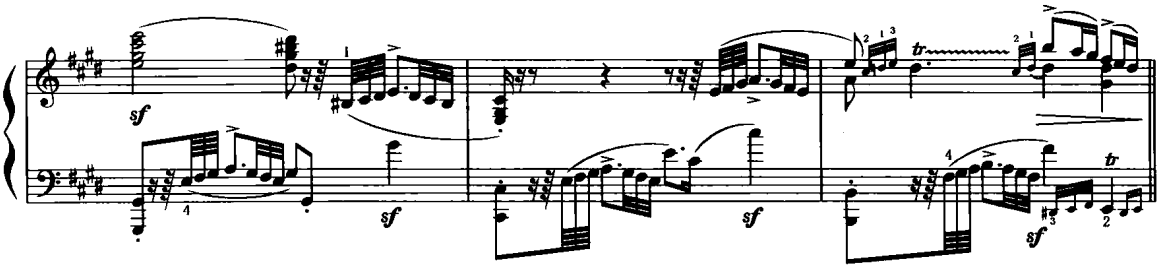
在音乐创作中，节奏节拍的律动是一种能够具体、立时显现其魅力的有效手段。我们常常看到，在多声部写作、织体音型都做出了相应设计的条件下，节奏节拍的出新，将会更明显地为音乐音响添彩。尽管我们已经在第一章专门谈到过节奏节拍的写作，但落实到具体音乐创作当中，在写作中还是会遇到这样那样的问题。我们面临的是如何将有效的律动方式变成自己写作当中的自觉行动——本能的需要。

在下例$\frac{4}{4}$拍中四拍子的内部进行了大量的拆分，其时值已经减缩到三十二分音符。其结果是使得四拍的律动多样化、纵向两个声部之间互补性更强，甚至还有产生新律动的感觉。

例 7－6

舒　曼《交响练习曲》之8

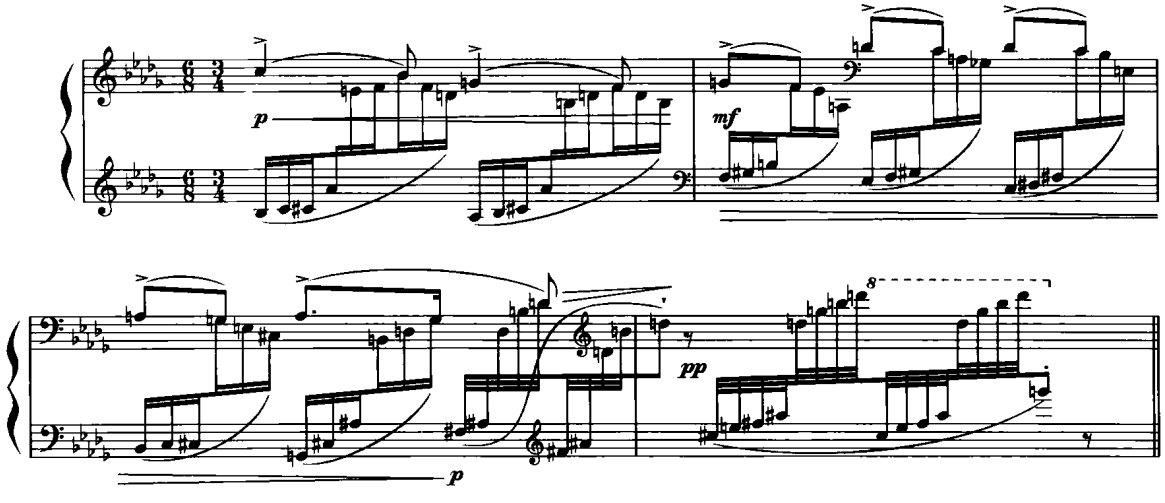




选自拉威尔《夜曲》中的《镜子》采用音符等时值的$\frac{6}{8}$与$\frac{3}{4}$拍。两种节拍律动的相互渗透、相互作用，以及上下两个声部所处不同节拍所产生的双重节奏效果，使得音乐更具表现力。

例 7－7

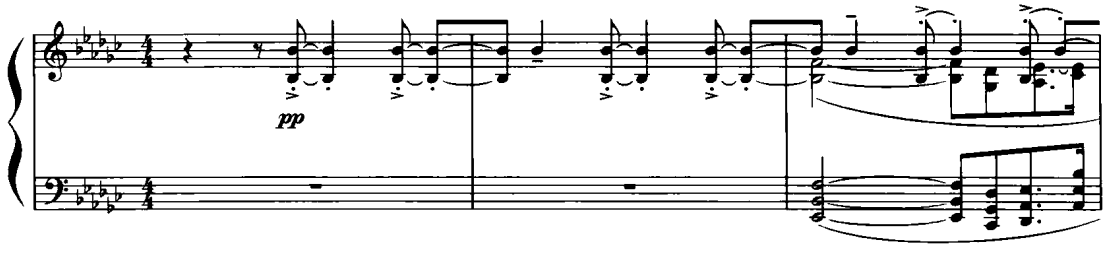
拉威尔《镜子》

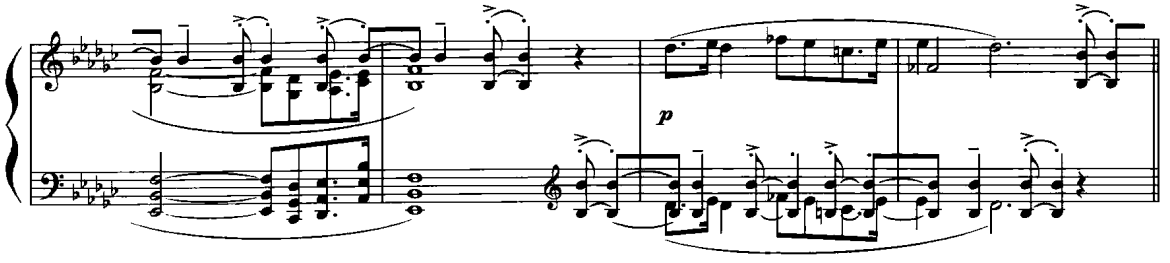


拉威尔《绞刑架》右手的声部从$\frac{4}{4}$拍的第二拍后半拍进入，中间声部和左手声部从正拍进入，以此造成声部间的重拍错落关系。在持续声部当中，作曲家还采用强调的旋律声部与持续声部间的音区交错关系。

例 7－8

拉威尔《绞刑架》

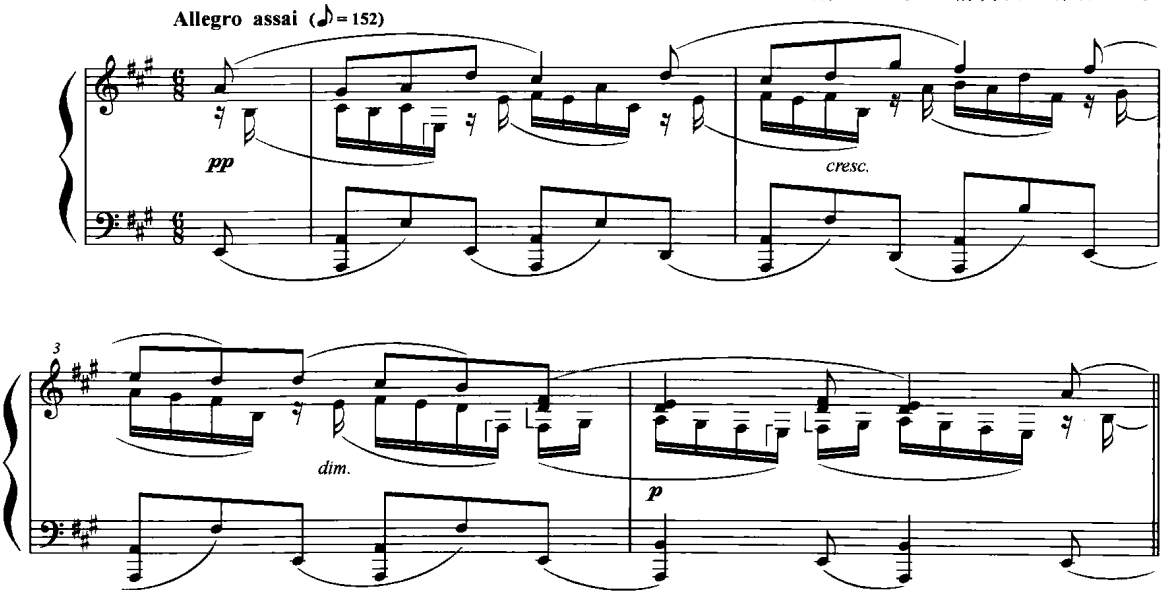




下例织体的三个层次由连线划分出三种节奏律动。尽管音符时值是记录在$\frac{6}{8}$拍上，但其中“跨小节思维”显然也占据了主要地位。这种三层对位的写法，以节拍的不同重音为区别点，有效地达到了引人入胜的目的。

例 7－9

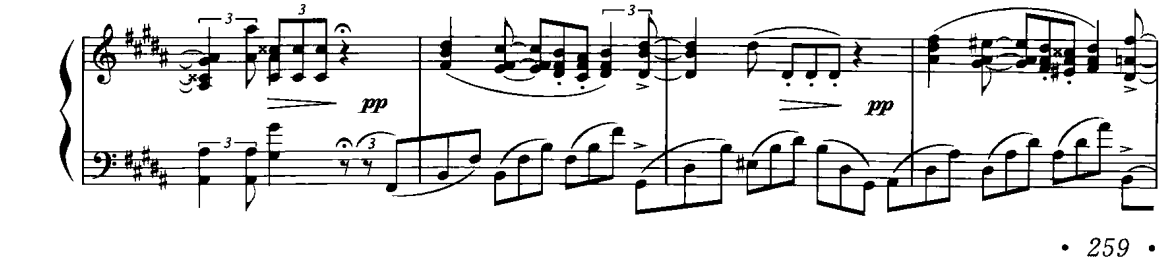
斯克里亚宾《前奏曲》作品11之7

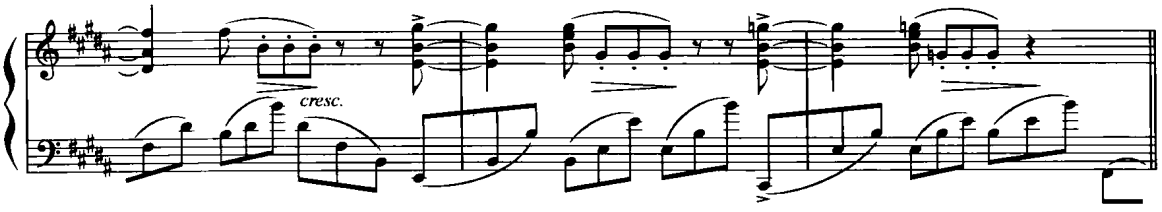


下例为$\frac{9}{8}$拍的两个声部写作，右手是按照正拍进行，左手提前出现了一个八分音符，由此导致了两声部间很显著的对位关系。

例 7－10

斯克里亚宾《第二奏鸣曲》





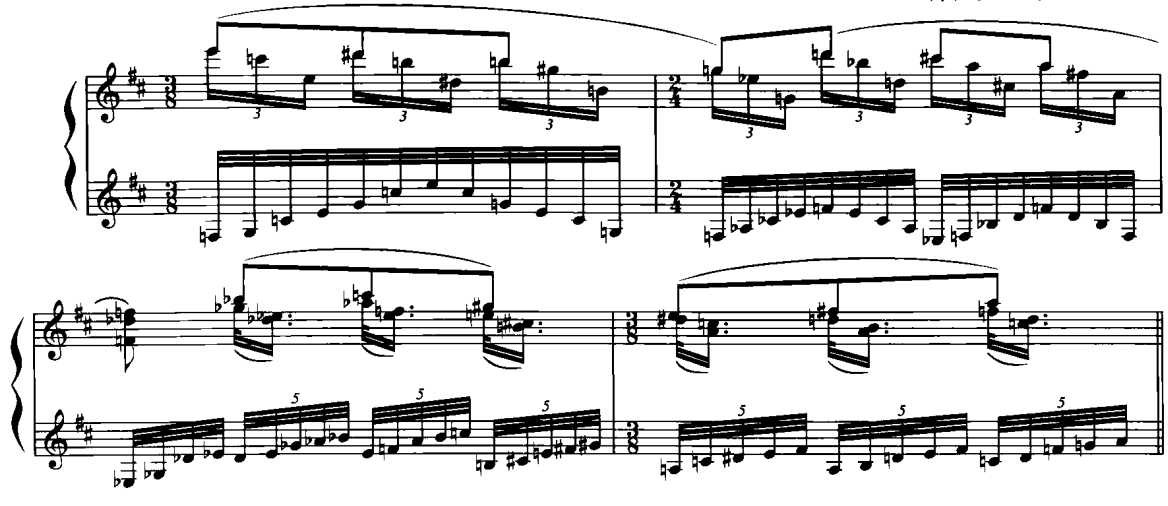
2. **多元化调性因素的写作**

调性因素的形成是以多样化形式展现的。有分层的多调性、有分段落的离调调性转换、也有均匀地散布在整体音高中的“泛十二音调性”，在实践中，这类例证已经不胜枚举。调性因素的创新式写作，为我们提出种种具有挑战性的课题。但这类实践总的目的还是要使作品的音响丰富、富有趣味、增加动力因素、增添艺术内涵。因而，这也是作曲实践中一项需要不断长期探索的久远工程。

下例调号所规定的调性与实际写作中的调性无关，先要把每一个节拍中的纵向音高组织的和弦关系搞清，才能最终认定一段音乐的调性关系。

例 7－11

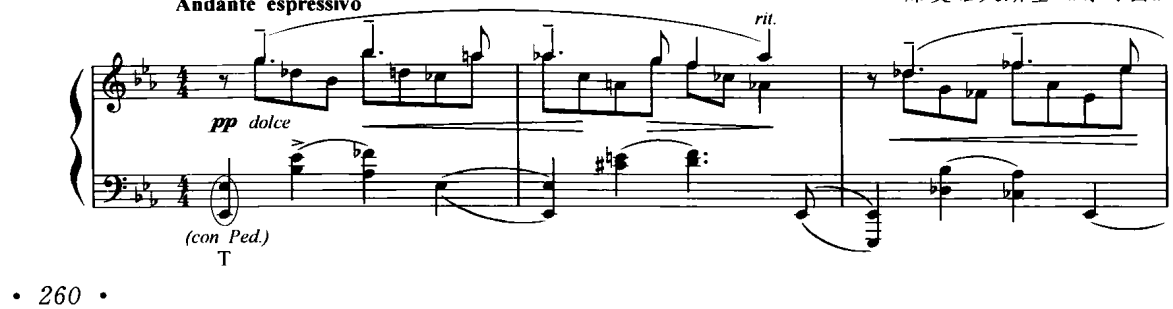
梅西安《练习曲》之8



下例调性是降 E 大调，在两乐句加补充终止的乐段结构中，只在结构的关键点显现出主－属功能，而在其余部分则以线性运动为特征，在十二个半音的范围内构建调性组织，匀称地显示出十二音调性的音响魅力。

例 7－12

席曼诺夫斯基《练习曲》



cresc. poco
pp
cresc.
rit.
D
cresc.
rit.
mf
D
rit.
(sub.) ppp dolce
dimin.e rallent.
ppp
attacca
T
D
T

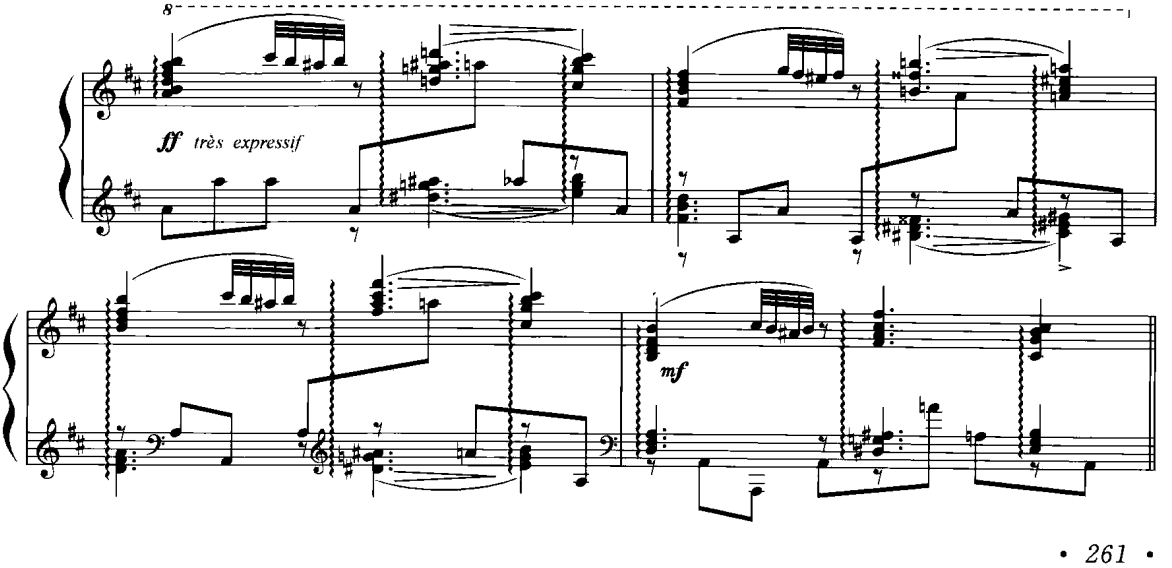
3. **织体的发展与创新**

织体的出新离不开对节奏节拍的创新和对纵向对位关系的认识。此外，声部间的交替、丰富的多声部音响，也是织体写作内容中的一项值得重视的方面。只有好的外形，没有内涵丰富的音响，同样不能达到应有的艺术表现效果。

拉威尔《小丑的晨曲》采用了声部间音区跨越的方式，在稳固的骨干和声支持下，下方两层织体一直是在穿梭中进行。

例 7 - 13

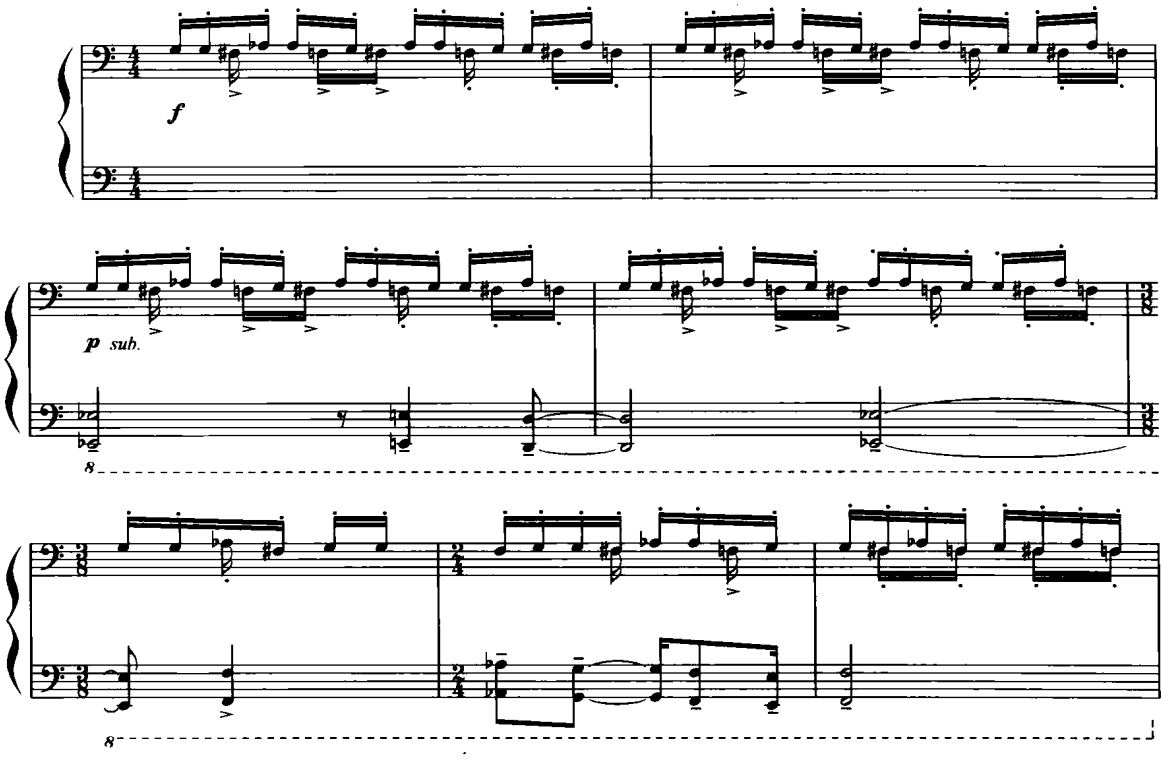
拉威尔《小丑的晨曲》



巴西作曲家桑托斯的《托卡塔》，采用了右手密集音符细碎的触键方式，与左手长时值的线条对置，形成一种“紧拉慢唱”式的音响效果。

例 7 - 14

桑托斯《托卡塔》



训练与思考：多声部钢琴曲写作的预备练习

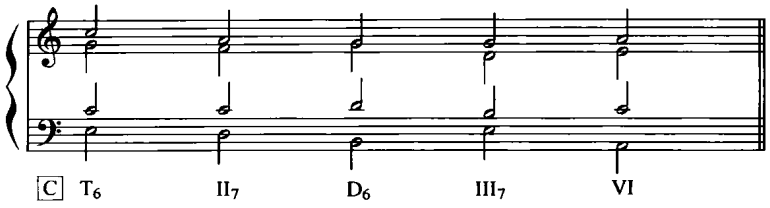
要达到创作一首完整多声部音乐作品的目的，其中的训练应当是多方面的，应当根据每个学习者不同的长处、缺陷来制订训练方案，才会收到更好的效果。当然，主题发展、节奏节拍、和声等方面的训练，我们已经在前面几个章节中分别陈述过，具体的写作训练应当是下面详细阐述的主要方面。

训练 1　根据和声功能框架写作多声部钢琴小品

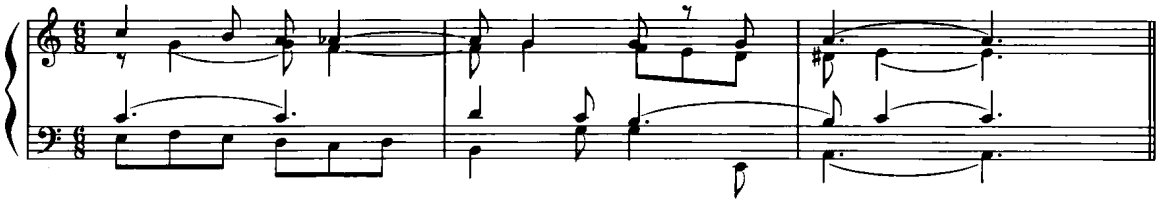
训练目的　　在和声框架明确的情况下，写作钢琴小品可以直接考虑主题的贯穿发展、织体以及音乐结构的设置，这种方法可以减轻初学者对于创作中多方面考虑的负担，而且作为一种过渡性措施，这种训练能在短期取得阶段性成绩，便于鼓励初学者的学习兴趣和增强写作愿望。但在真正的音乐创作中，还应当逐步培养学习者和声、织体形式同期思维的能力。

根据和声进行的功能图式写作是练习写作的基本方式，要求自定多声部的主题；这是为那些初次接触多声部音乐的学习者而设立的练习。作为一种过渡性的措施，在面对一个单声部旋律时，缺乏对多声部和声的内心听觉和多声部感觉时，标出和声功能只是为了增强这种能力的一种辅助措施。学习者应当逐步地培养自己从单声部到多声部思维的把握能力，这是作曲课程的基本要求。

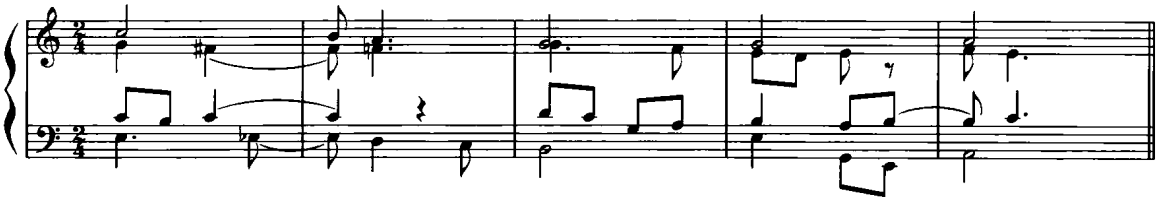
示范 1　　和声进行：T_6—II_7—D_6—III_7—VI，如果对于和声进行的具体作法不熟悉，就可以将这样的和声进行事先做出和声习题式的原型来：



（1）自定节拍、速度、力度、表情等因素，而后根据和声进行写出一段多声部音乐片段。

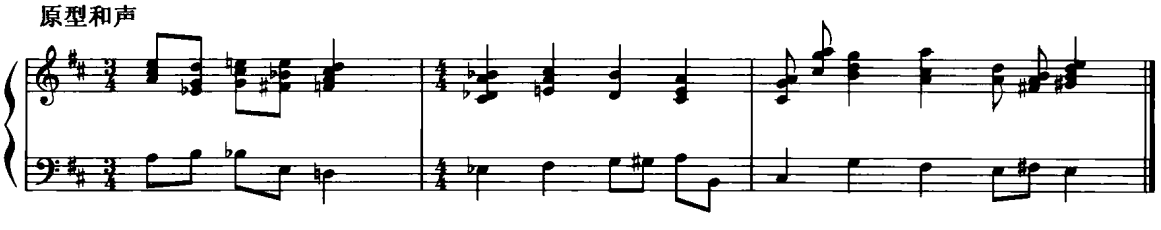


（2）再改变另一种节拍，以同样的和声进行再写作一段类似的音乐片段。

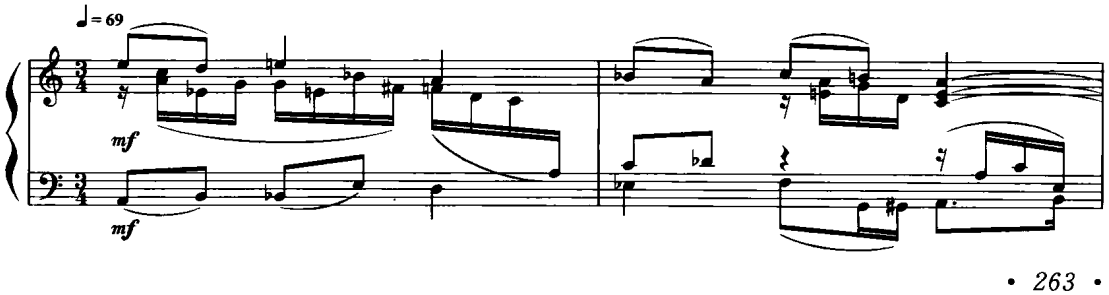


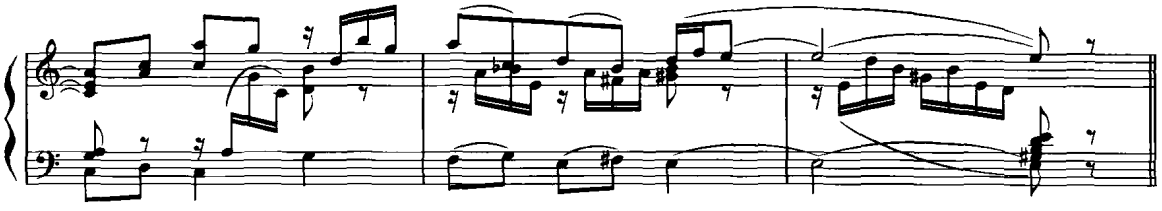
示范 2　　根据下列的原型半音化的和声进行写作钢琴小品：

原型和声



将上面的纵向和声进行分解、拆分成三层钢琴化的织体，并以此为据，适当地加入和弦外音，使其横向形成旋律线形进行，低音声部也形成线形化进行方式。





习　题　　下面是各种和声的连接方式，按照传统和声功能的骨干进行来标识，根据和声功能写作钢琴小品的音乐片段。实际上，标出和声功能就等于给出了低音进行线条，要考虑在上方三个声部设计出一个主要的旋律线条(共 5 题)：

(1) 按照纯粹的原位三和弦进行来写作带有钢琴织体的音乐片段，如：

S—D—VI—VII—T—sII—S—sII—D—T

(2) 各种和弦转位形式的综合：

$S—T_6—DDVII_7—III_6—{}^{\flat}VI—sII_6—D_{5}^{6}—T$

(3) $T_6—D_{3}^{4}—VI—D_{5}^{6}/sII—N_6—{}^{\flat}III—sII_7—{}^{\#1}sII_7—D_7/sII—D_7—T$

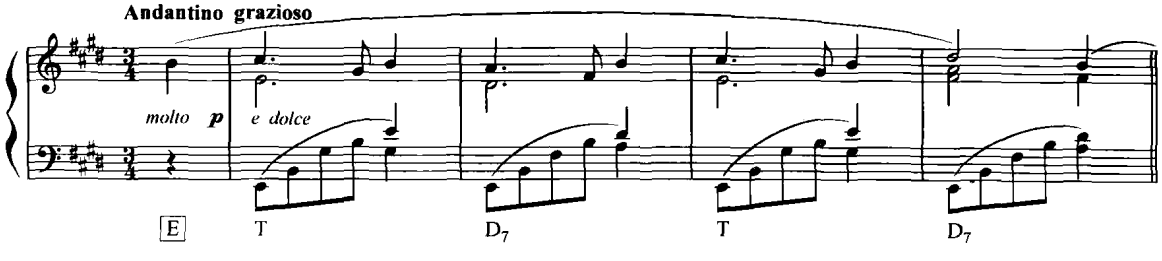
(4) 各种升降系统混合使用的十二音调性和声：

$S_6—N_6—III_{5}^{6}—DDVII_7—D_2—T_6—{}^{\flat}III_7—{}^{\flat}VII_6—D_{5}^{6}/SII—{}^{\flat}II—D_{5}^{6}—T$

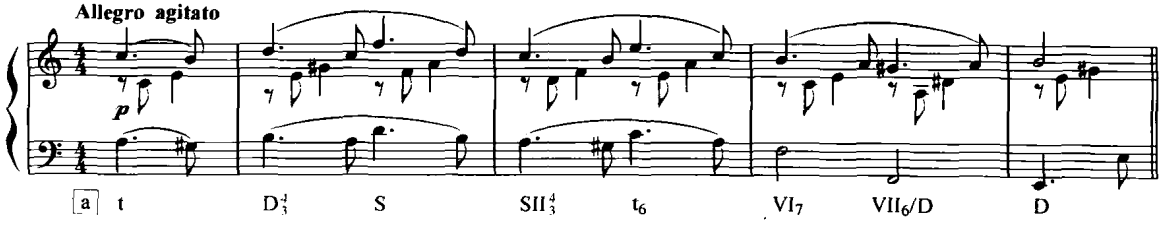
(5) $SII_6—{}^{\flat}II_7—{}^{\#1}sII—{}^{\flat}III_7—D_2/VI—{}^{\flat}VI—D_9—T$

习　题 2　　根据一个已经标出和声功能织体的单旋律主题。认清和声进行的逻辑安排和钢琴织体的特点，完成一个乐句或一个乐段的钢琴小品(共 4 题)。

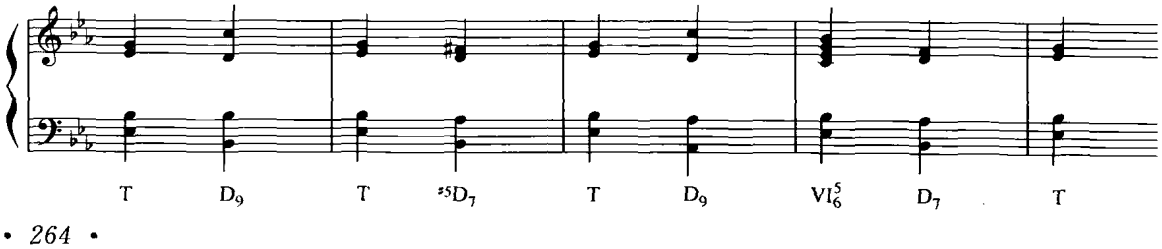
(1)



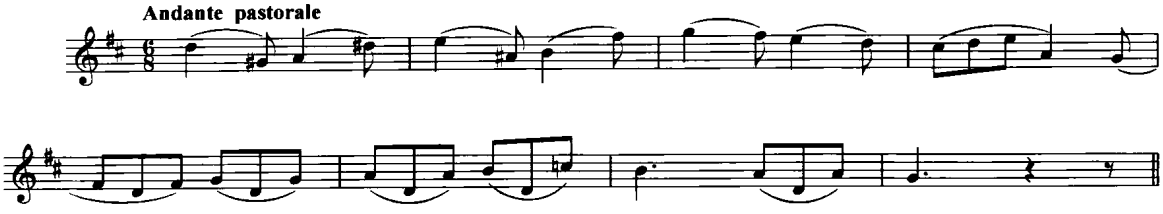
(2)



(3)



(4)

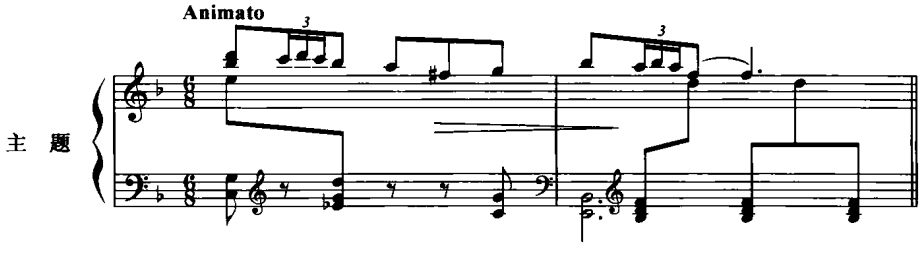


训练 2　根据一个短小的原型写作多声部主题的变奏

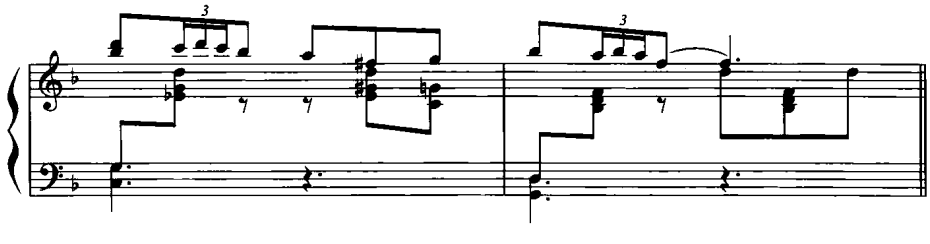
训练目的　　通过一个短小的音乐主题来认识多声部音乐主题的特征，训练对多声部音乐主题敏感的识别能力，为其后音乐的发展、变形提供可靠的保证。培养这种能力不仅对写作钢琴曲，而且对于延续创作所有多声部音乐都是大有帮助的。一般所给出的原型多声部主题大约二至四小节，基本上能够显示出主题特征的主要信息。应当认识到，音乐的主题并不仅限于一个单旋律，而是要以多声部主题整体的特征来确定变形的主要方面。如，旋律线中的音程特点、典型的节奏型、和声进行的主要语言特点，等等。变形的过程要求“渐变”而不是“突变”，每一个变形略比前一个“走开”些，待四至五个变形之后就可以听出(看出)比起原型主题，变形已经有着明显的变化。

示范 1　　两小节的音乐主题

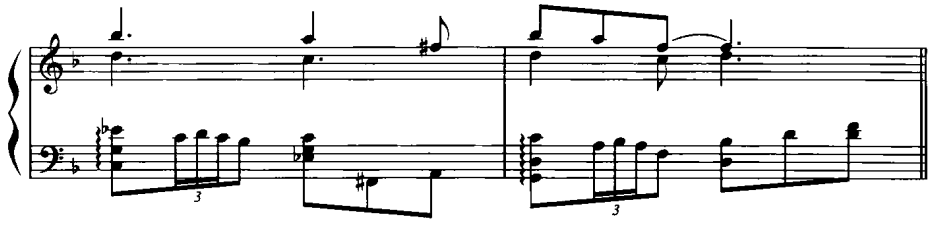
原　型



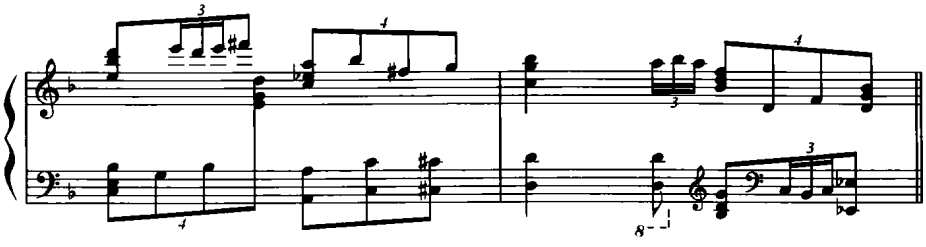
变形 1



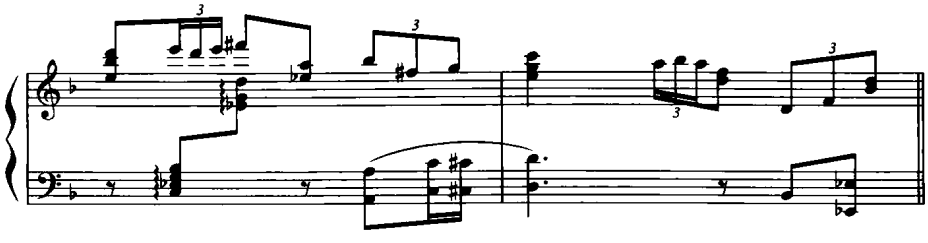
变形 2



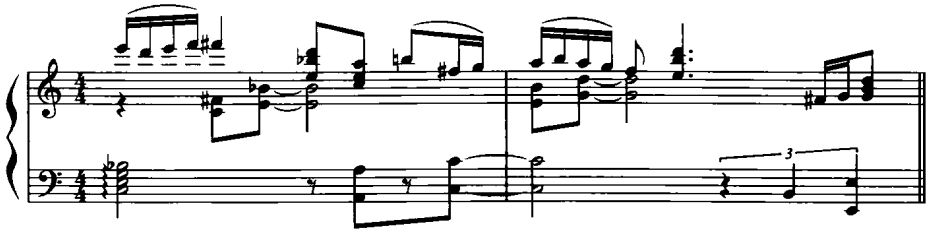
变形 3



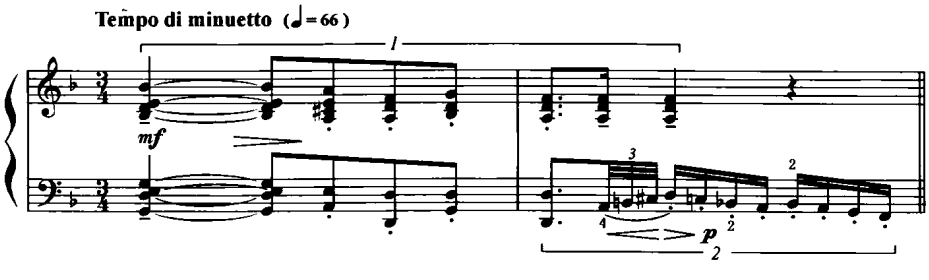
变形 4



变形 5



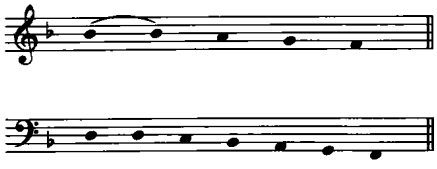
示范 2　拉赫玛尼诺夫的钢琴前奏曲，作品 23 之 3 的主题。原主题以两层织体写作，左右手分为一、二两种特点。



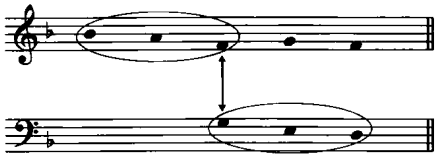
右手部分以下行级进的音程构成：

动机：小二、大三、大二度

左手部分以三十二分音符三连音为标志接十六分音符急速下行，两层织体基本上构成一种六度音程的模仿关系：

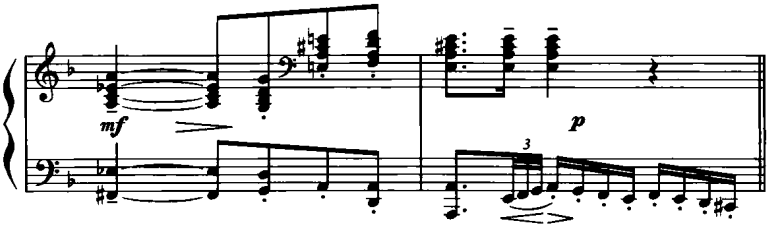


实际上，两层织体在动机构成方面还有相似之处，左手的音程关系是右手部分的非严格的逆行倒影形式：

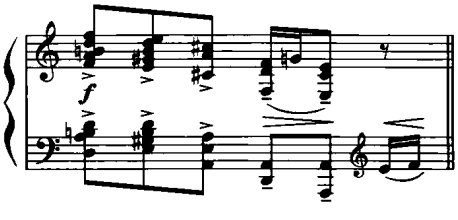


以这样一个本身就带有音程、节奏特点的主题来写作一个再现单三部曲式的前奏曲，让我们来观察作曲家是如何将主题中的特征有机地贯穿、变形于作品当中的。

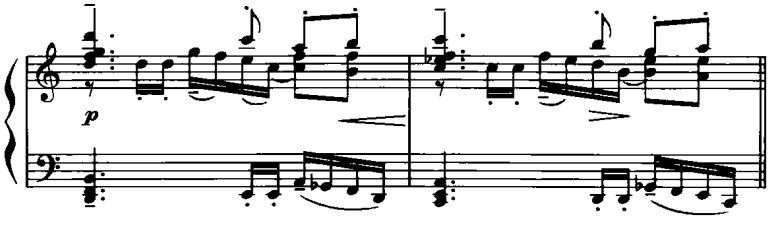
变形 1　第 11－12 小节在原主题的两层织体基础上进行移位。



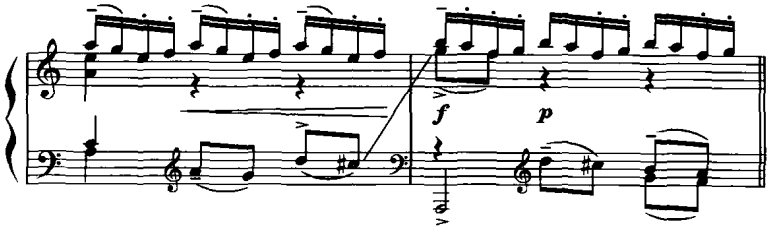
变形 2　第 17 小节处于单三曲式的 b 乐段的开始，在保持原主题音程关系的基础上将节奏加以减缩。



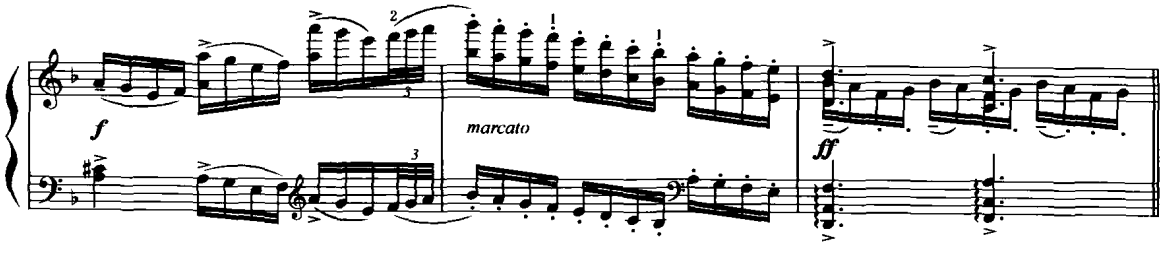
变形 3　第 25－26 小节，右手部分将主题中的音程关系扩大时值，并随后模进；左手部分引用了主题中的第二个节奏特点，三连音变为二连音后十六分音符的节奏。



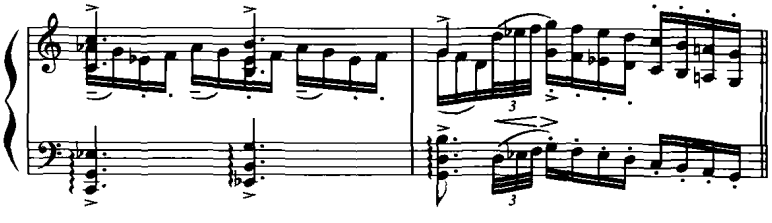
变形 4　第 28－29 小节，以动机音程作为重复音型，将乐段推向一个小高潮。



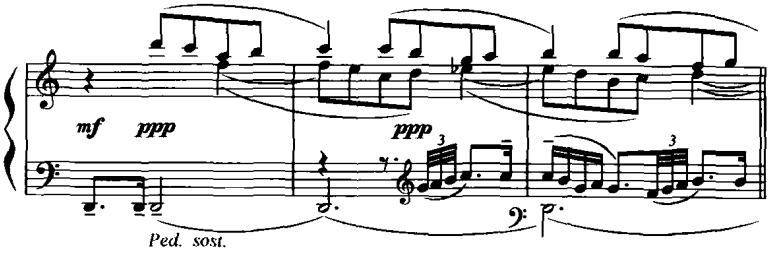
变形 5　第 33－35 小节，将原主题中左右手的两种特征融为一体，动机音程始终作为展开的基本因素。



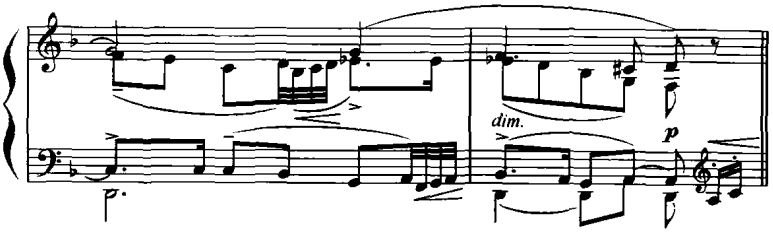
变形 6　第 37－38 小节，右手长时值骨干音由动机音程构成，内部分解的十六分音符也是由动机音程构成。



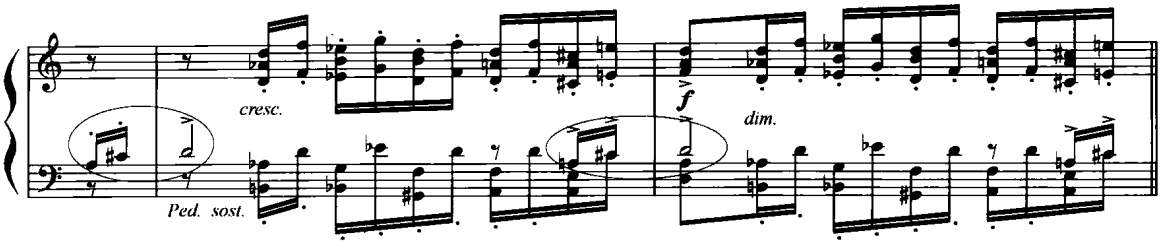
变形 7　第 55－57 小节，四层织体均由主题因素构成，上方二层为特点“一”，下方二层为特点“一”的尾部节奏加上特点“二”。



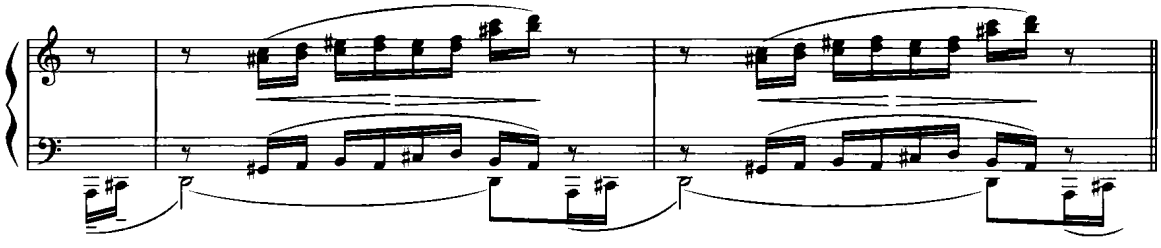
变形 8　第 61－62 小节，主要结合了主题中的两种节奏特点。



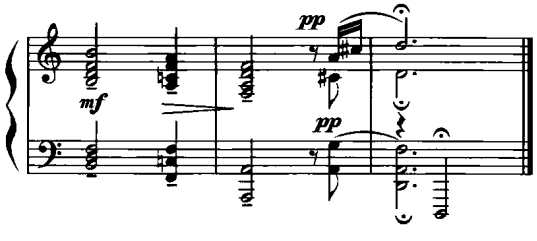
变形 9　第 65－66 小节，中层织体由特点“二”的节奏变形而成。



变形 10　第 70－72 小节，变形了特点“二”中的节奏因素。



变形 11　第 75－77 小节，最后三小节，仍然以扩大时值的方式再现了主题动机同时浓缩了特点“二”中的节奏因素。



习　题　　按照上述变形的手法来为下面的主题作变形（共 9 题）。

下面所列的几个短小的音乐主题，可以供学习者作为主题变形之用，也可以作为在一个乐段规模中，将一个音乐主题进行发展之用。写作之前要求：

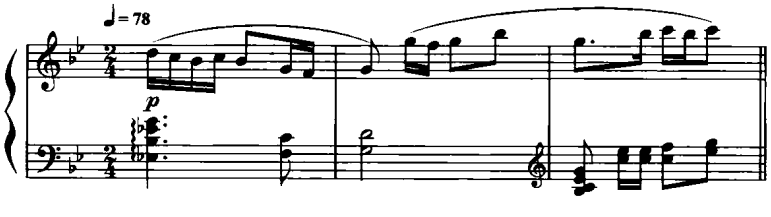
①认清主题的调式调性

②认清主题所具备的旋律线条的特点

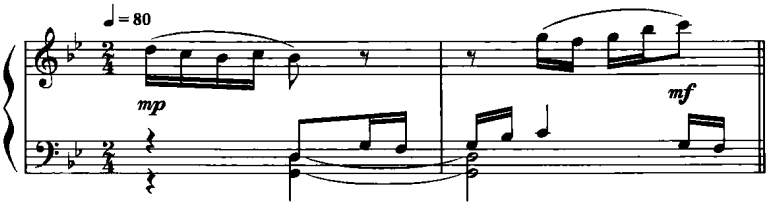
③认清主题所含有的节奏、音程方面的特点

④认清主题织体、多声部方面的特点

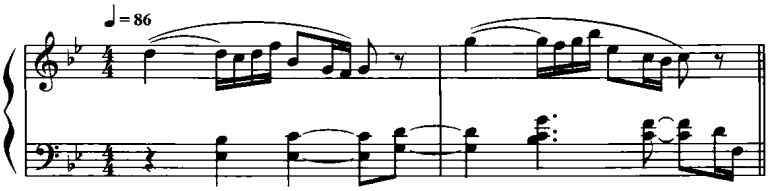
(1)



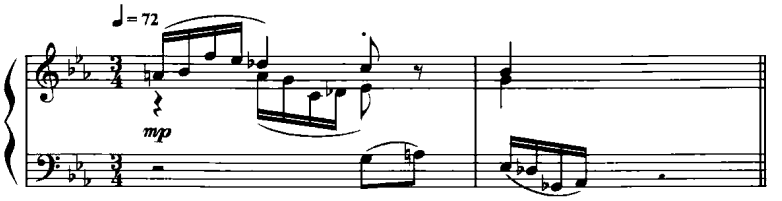
(2)



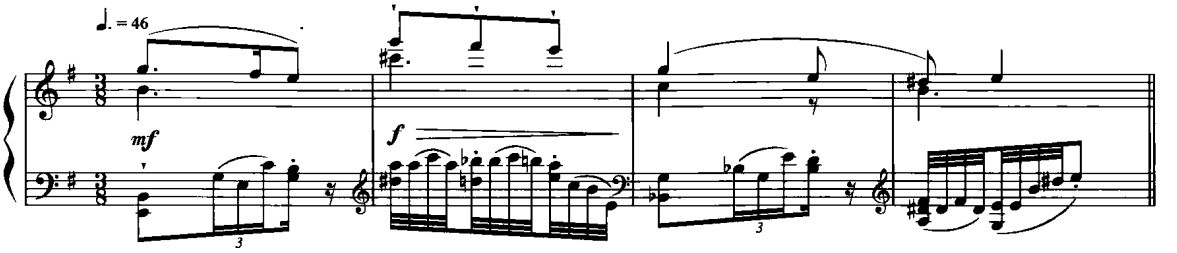
(3)



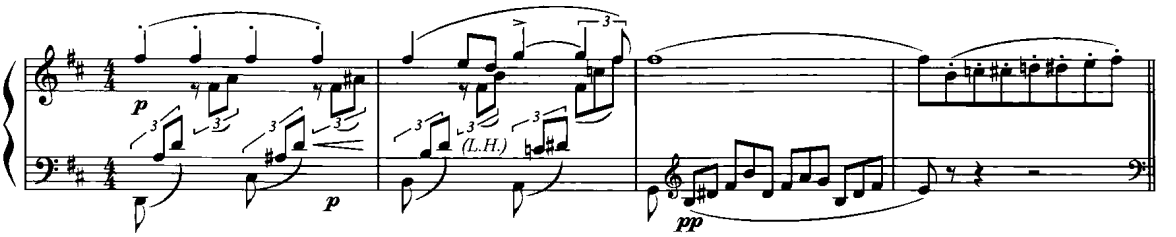
(4)



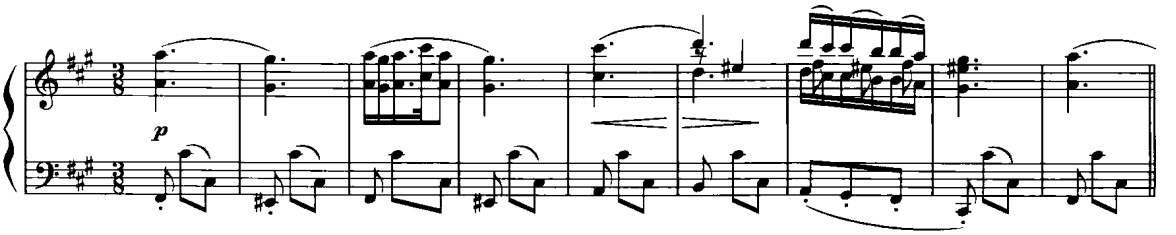
(5)



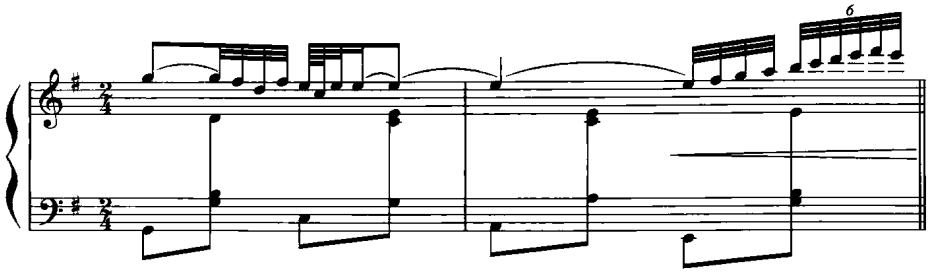
(6)



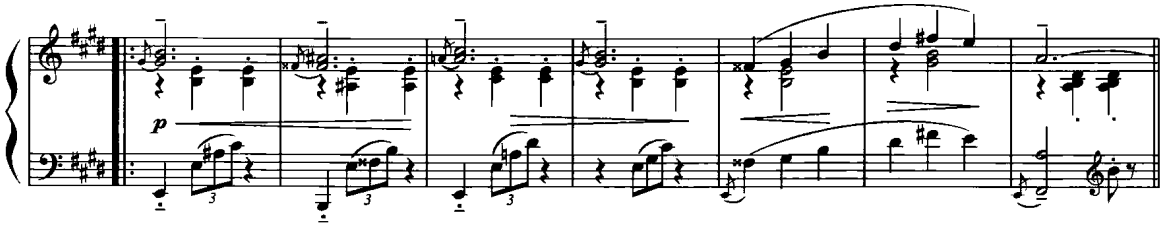
(7)



(8)



(9)

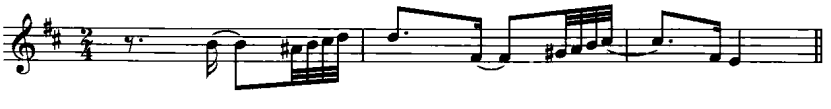


训练 3　根据一段短小的单旋律写作多声部钢琴独奏主题

训练目的　　鉴别一段单旋律，不仅能够认识到它自身的调式调性、节奏节拍特点，而且还能够从中认识到其中所蕴含着的多声部因素，这也是一种能力的培养过程。一条有特征的短小的旋律线条内部都会含有配置和声或对位线条的可能性。为一条旋律主题配置几种不同钢琴织体的练习，综合了旋律发展、和声配置和音乐织体形态写作等多方面的练习，在具体写作中，不仅训练了和声选择的多样性，而且还可以设计出多样化的织体形态，是一种培训多声部作曲雏形的有效途径。

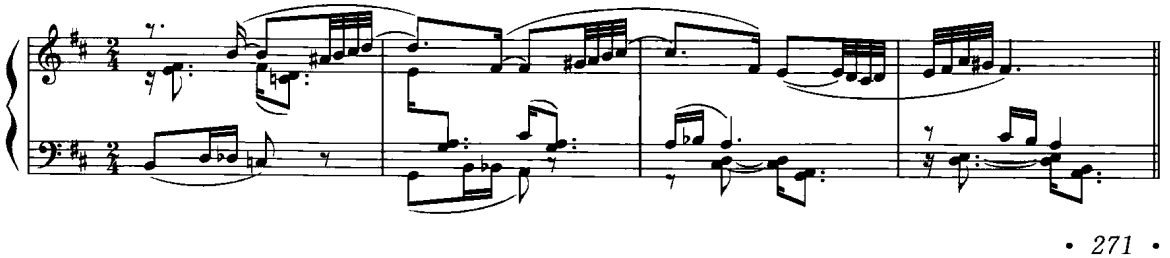
如同下例中的作法，每一条短小的旋律配置二到三个不同的多声部织体。

示　范　　单旋律主题

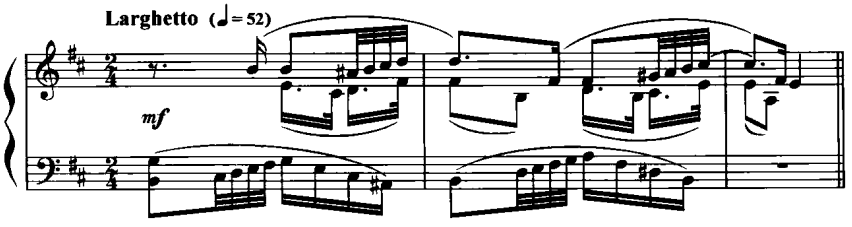


在不同节拍背景下，为这个旋律配置不同的和声、织体，训练学习者对单线条中所蕴含的多声部因素的写作技巧。

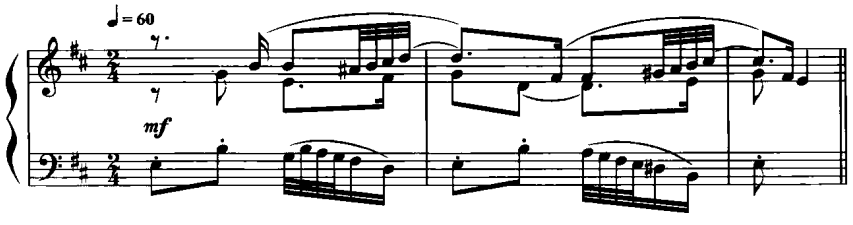
(1) 下方两层织体交替固定的音型。



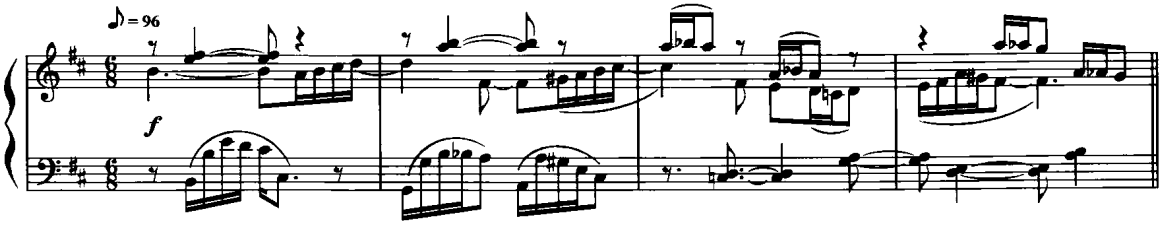
（2）两端声部呈模仿关系。



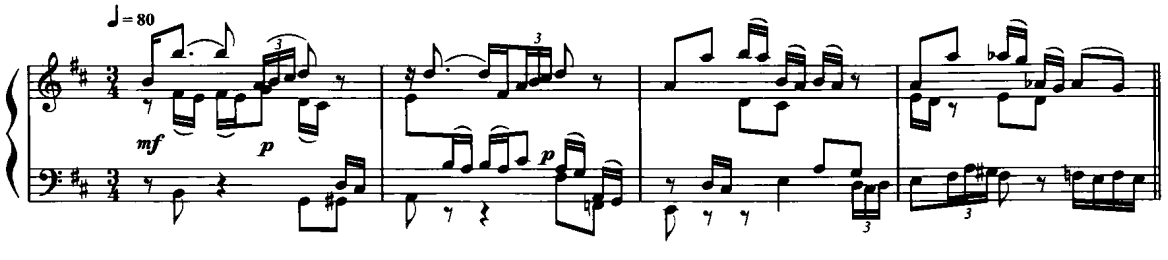
（3）两端声部呈倒影模仿、上方两个声部带有节奏模仿的特点。



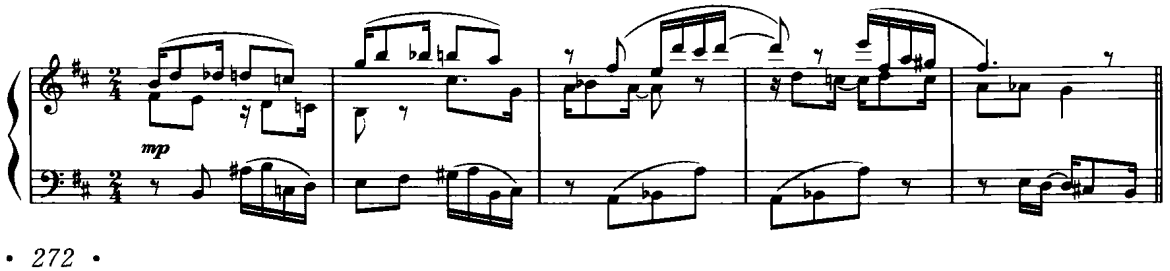
（4）旋律在中间层，三到四小节与一到二小节两端声部的材料对调。



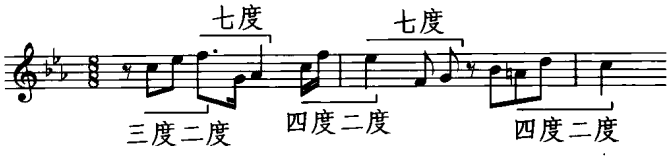
（5）在上方的旋律作了拆分和节奏、音区上的变形，和声也作了变化。



（6）在低音声部的旋律作了变形处理，上声部也有主题旋律的影子。

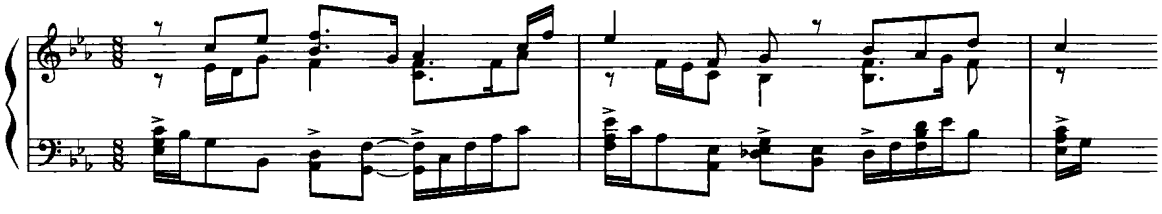


示范 2　　$\frac{8}{8}$拍的单旋律主题

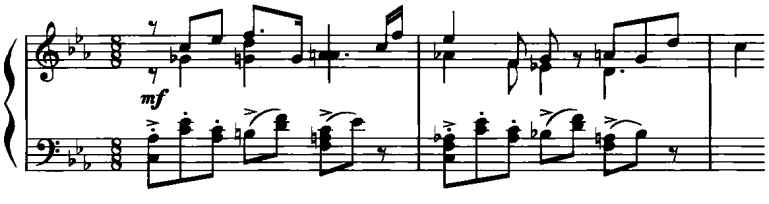


主题旋律中有相似的音程特点和$\frac{8}{8}$拍中的 3＋2＋3 的内部划分。

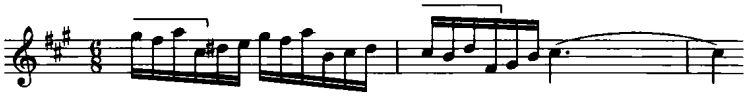
(1) 所配置的织体中含有横向相似的音型以及纵向的节奏互补，注意横向线条中的音乐风格要一致。



(2)两端声部节拍划分一致，都采用$\frac{8}{8}$拍中的 3＋2＋3。

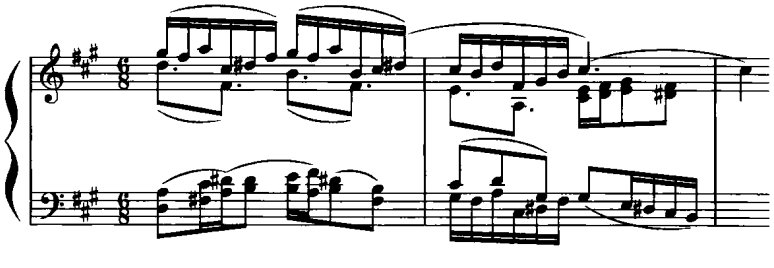


示范 3　　$\frac{6}{8}$拍的单旋律主题

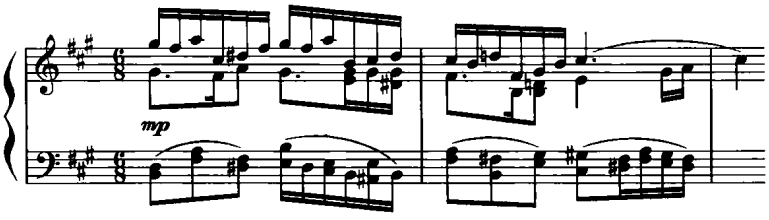


应当注意主题中的相似音程构成，并将其特点贯穿到织体、和声写作的对位构思中。

(1) 每层织体的节奏划分不同，织体由三层变四层再回到三层。



(2)每次织体变形时，其中的和声设计都不同。中层的音调来源于上层旋律。



写作钢琴独奏的多声部主题时，要求其中的音乐并不一定复杂，但其中的音乐特征要集中、明确，便于其后的写作中继续发展。在这种练习中有三个方面的训练目的：

①根据一个单旋律写出一个多声部主题，要求学习者在看待这条旋律时，将和声和织体两方面同时考虑。比起根据多声部主题续写，这种练习的难度要更大些。训练的目的是加强学习者对单旋律的多声部感觉。

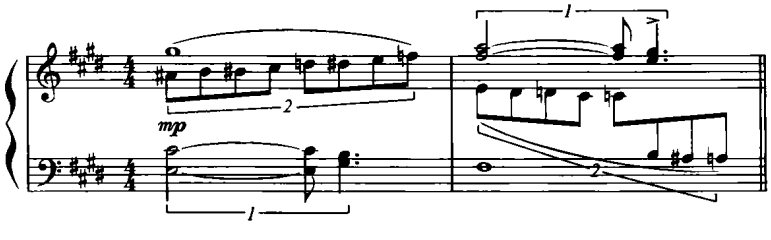
②这种练习由于写作的是音乐主题，就要求我们不仅要注重旋律，而且要把多声部织体、和声形式也看做是主题的组织部分，要写出多声部的音乐特征来。

③如果音乐主题的特征鲜明，在其后的每一个变形中，和声织体与旋律都应同时变形，需要学习者增强对多声部音乐主题的整体把握能力。

附加要求：在写作之前要明确音乐主题的速度、力度和表情标记。

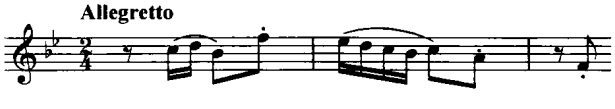
在具体写作当中，还可以将指定的旋律主题加以扩展，使其成为一个乐句的长度。因为毕竟两个小节的乐思太短，将其扩大到一个乐句更能展示和明确其中的音乐风格。

首先要对所展开的主题进行一下简要分析。比如下例，将第一小节的左手和第二小节的右手长时值加切分节奏看做是特征“1”；第一小节和第二小节中层织体的半音上下行为特征“2”。

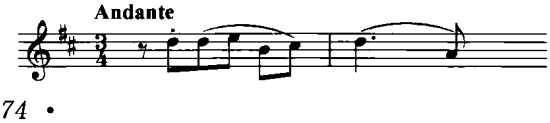


习　题　　在明确旋律的调式调性的基础上，考虑和声配置，同时，要设计钢琴化的多声部织体写作方式，训练一气呵成的多声部写作能力(共 11 题)。作为单旋律的训练用主题还可以参考第二章《旋律写作》中的旋律主题。

(1)

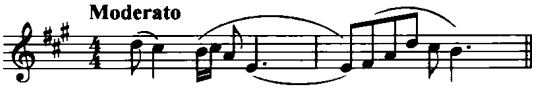


(2)

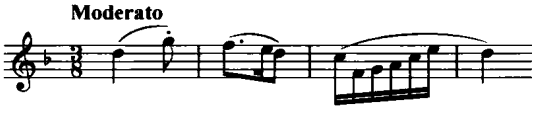


(3)

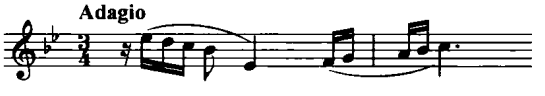
(4)



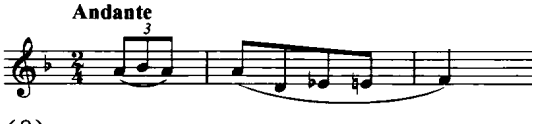
(5)



(6)

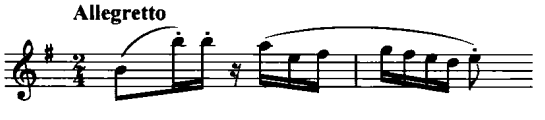


(7)

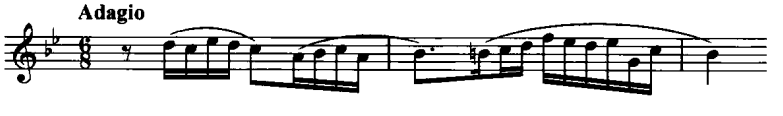


(8)

(9)



(10)

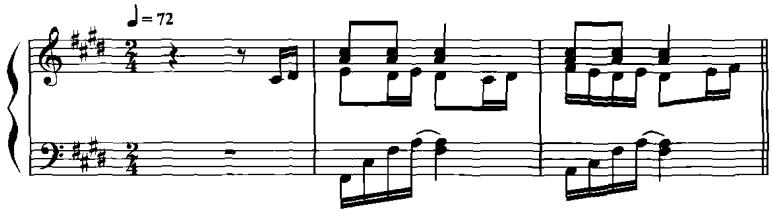


(11)

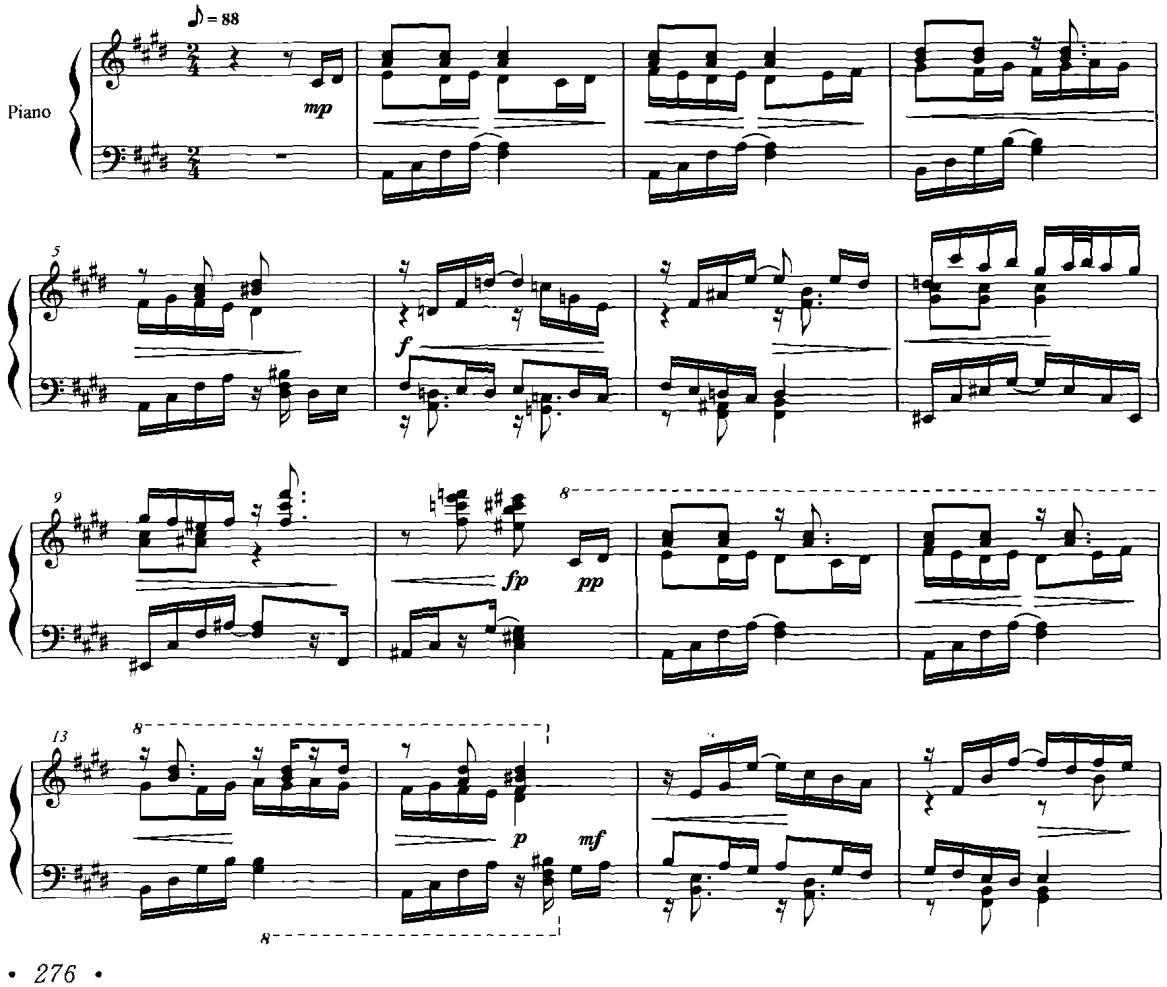
训练 4　在一部曲式结构中发展一个短小的多声部主题

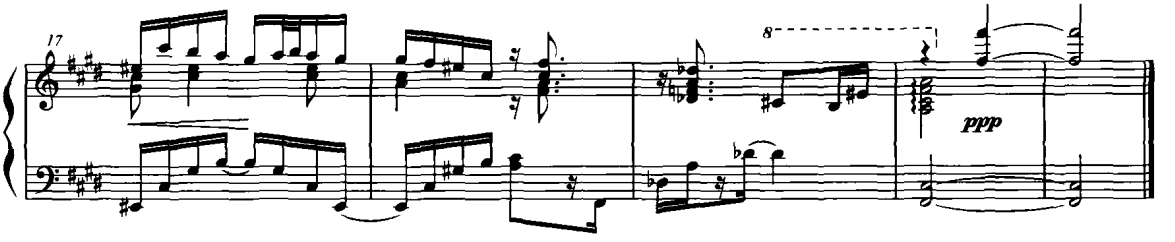
训练目的　　一部曲式是完整音乐结构的最小单位，以乐段、复乐段等形式写作钢琴小品，就要求在有限的时段中，安排组织音乐逻辑，以特征明显的主题为出发点，在不同的乐句组织中写作表现力丰富、内容各异的音乐小品。其应用的体裁形式和艺术表现特点如同前奏曲、练习曲或组曲中的一首独立乐曲。在写作之前应当认识到，多声部主题的综合特点而不仅仅是一个单旋律的特点。

示范 1　　采用拉赫玛尼诺夫的一段主题写作一个钢琴小品的乐段，主题旋律发生在中层，两端分别是分解和弦和音程节奏。

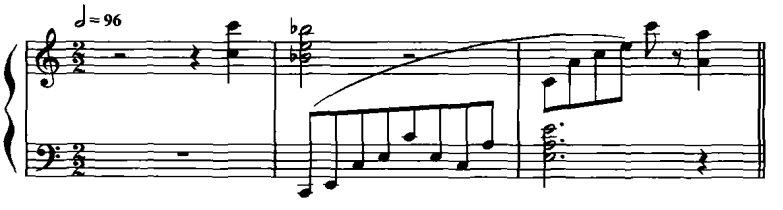


下面所发展的这个主题由两个大乐句组成的一个乐段，按照♯f 小调写作。

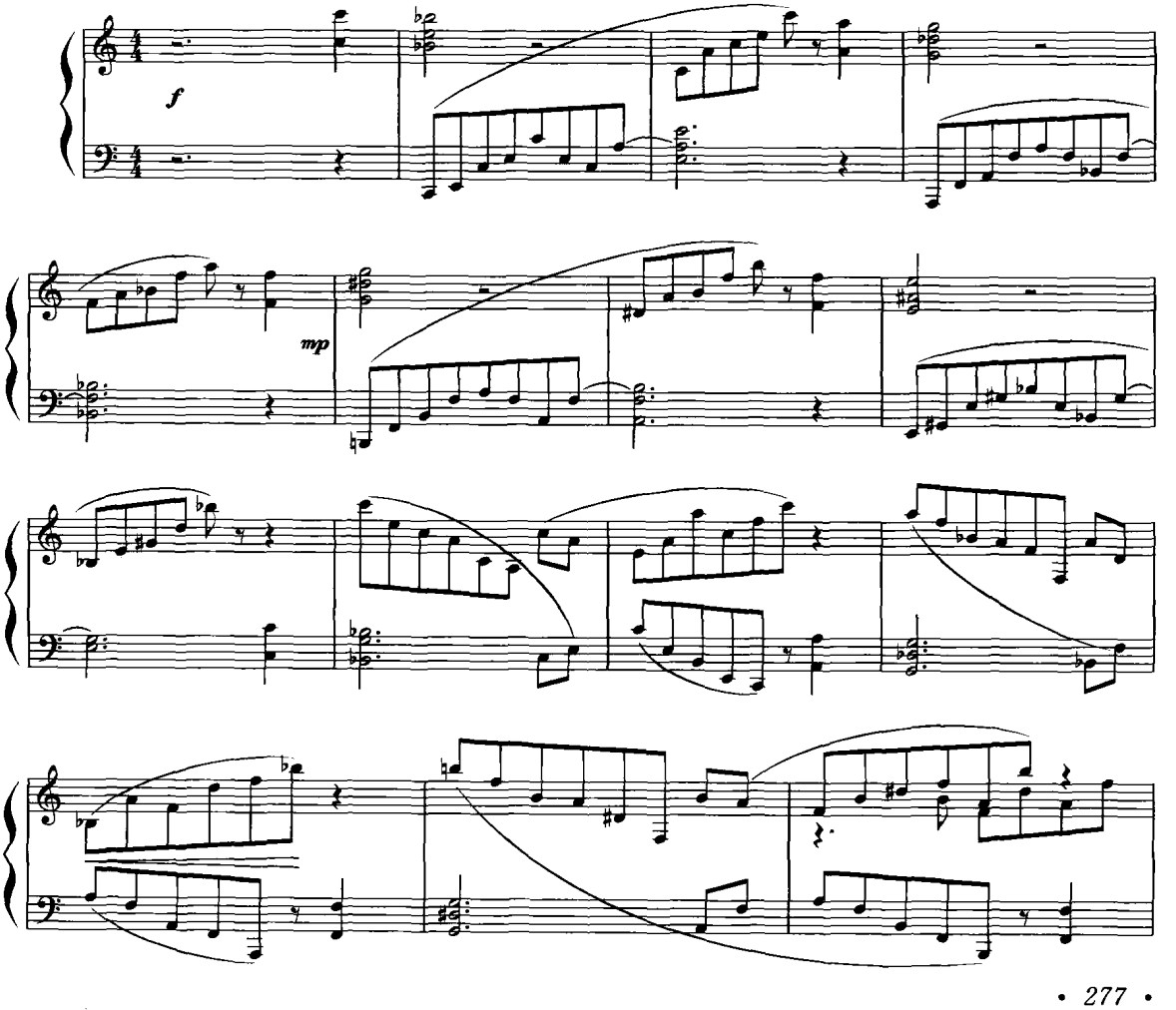


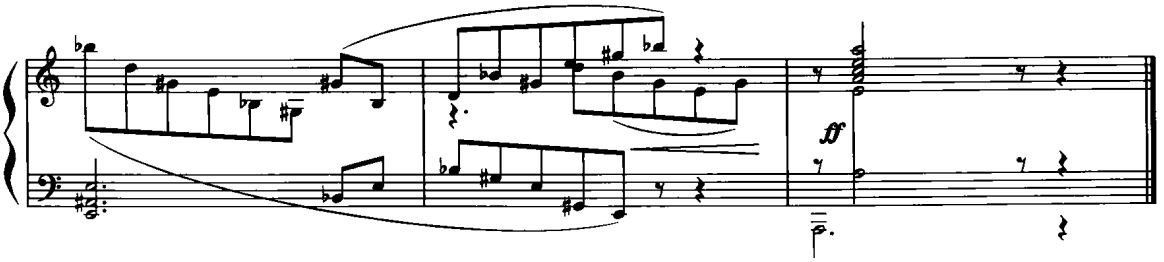


示范 2　　采用勃拉姆斯间奏曲作品 118 之 1 的一个主题续写。



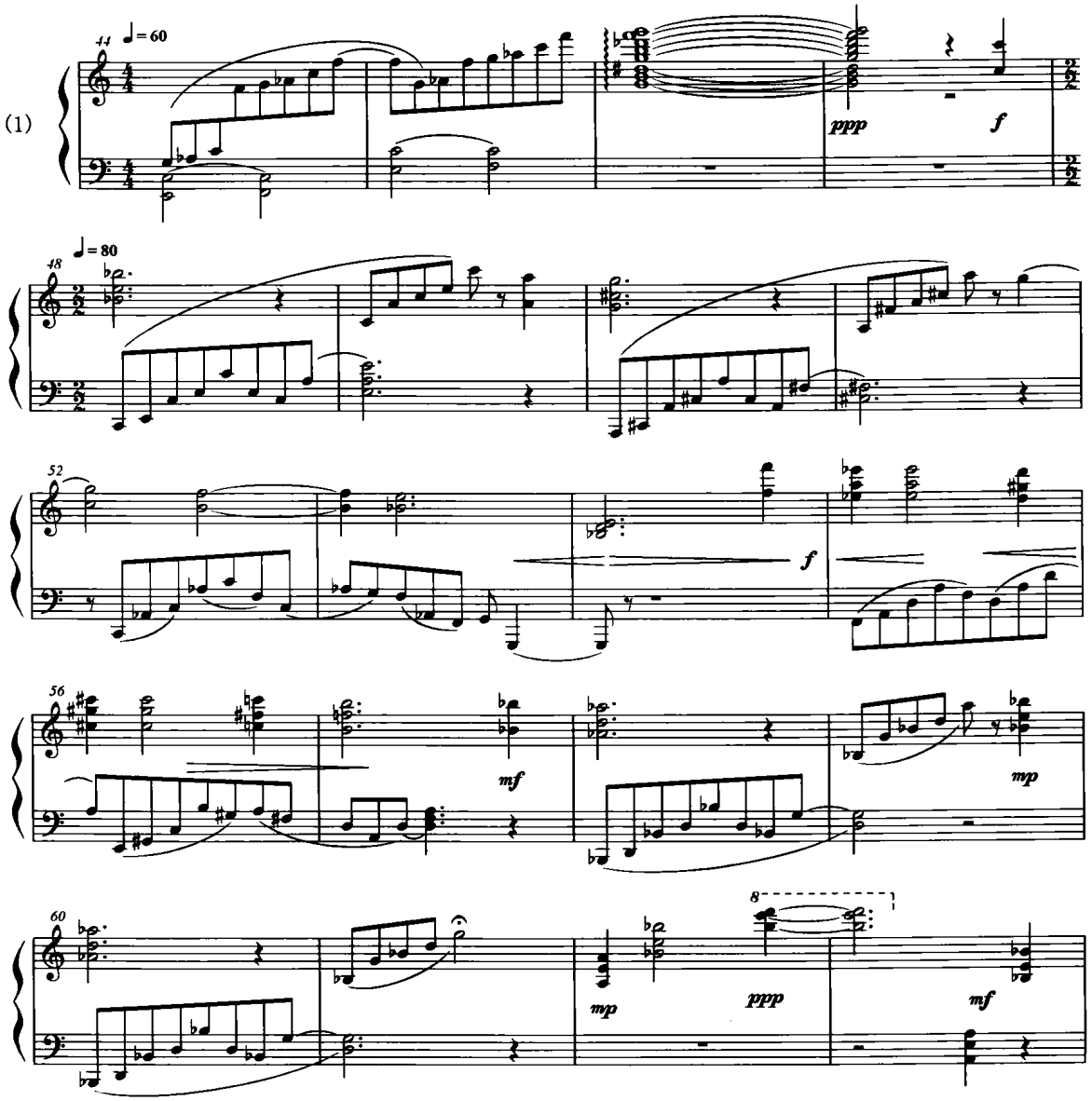
这里，提供由两个不同作者写作同一主题的一部曲式钢琴小品，注意观察其中主题材料的贯穿情况。

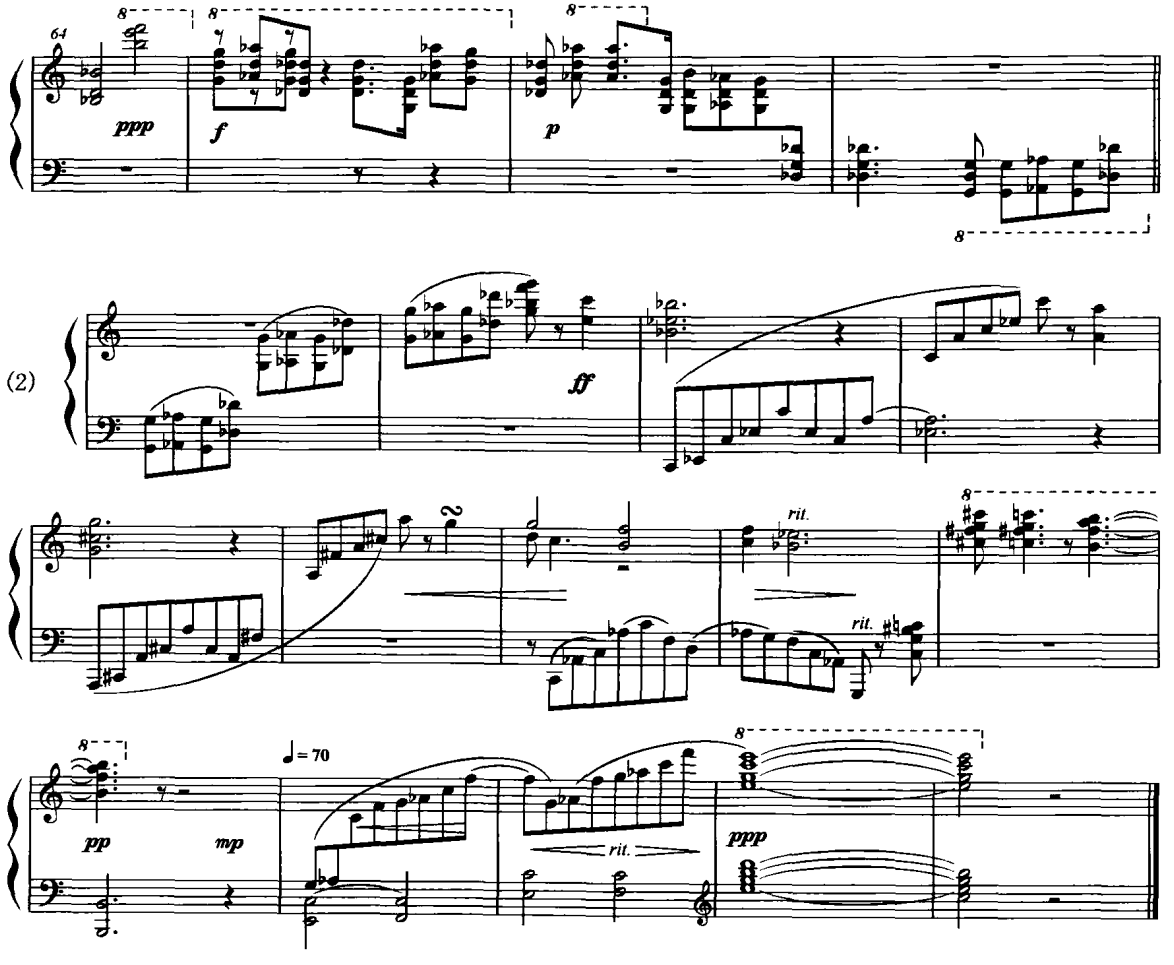




下面采用同一个主题，以不同发展手法写作的另一个小品：此例增加一个引子，将八音音型拆分开来并加以引申，并把原来由和声构成的宽泛旋律线，拆分成较为细碎的模进旋律，其变形程度较上例更多些。

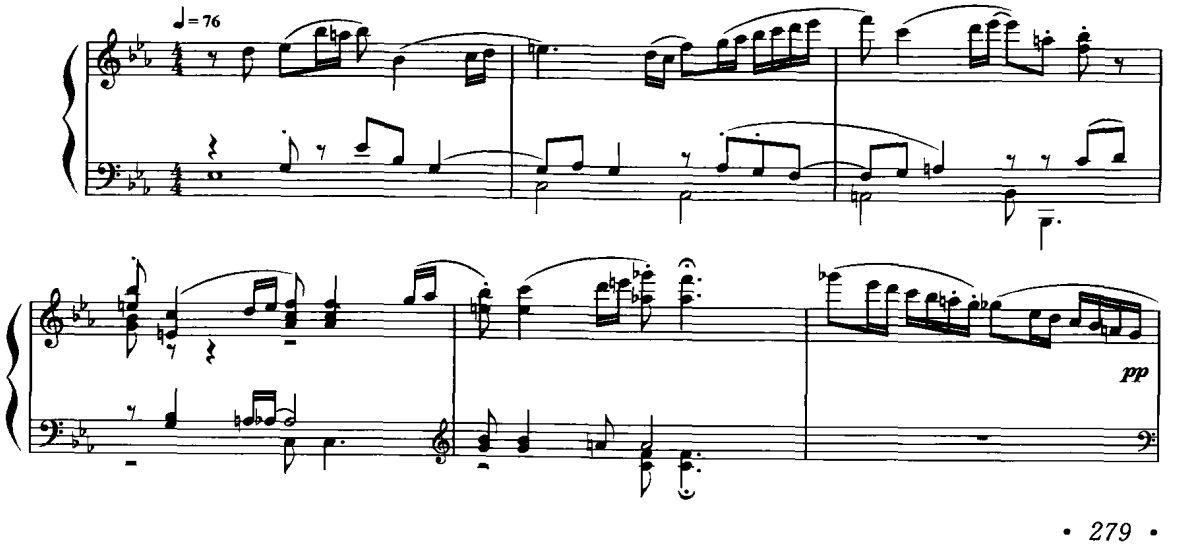
(1)





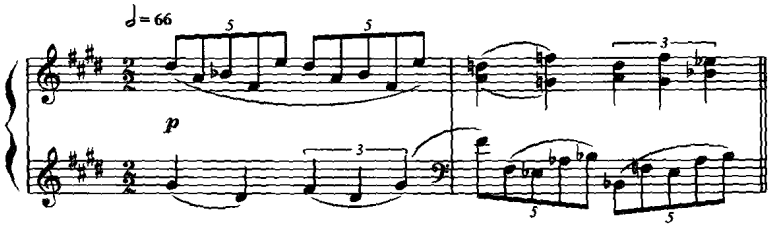
示范 3　　前两小节短小的多声部主题是指定的音乐主题，因此首先要分析和理解主题中的音乐特征，然后才有可能根据主题特征进行发展。

学生习作：两个乐句的乐段，♭E 大调，7＋8 小节的对称乐句结构。

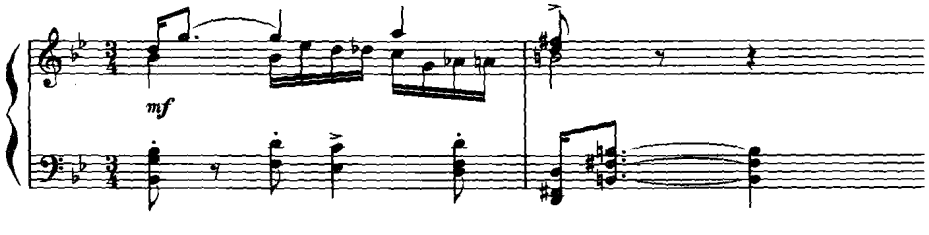


习　题　　下面列举出五个音乐主题，并将其发展为一部曲式的小品。

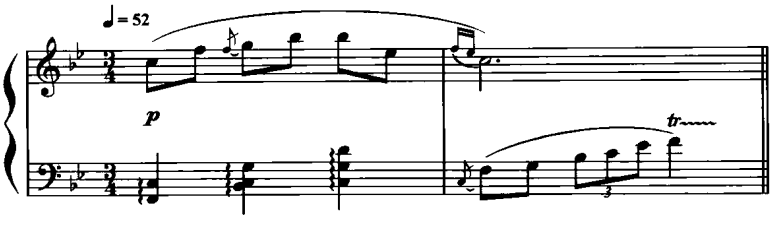
(1) 两小节的主题在高低音谱号的对角上具有相似的音型，在写作织体时，除了考虑横向线条的旋律特点外，在织体的特点集中方面也要仔细考虑。



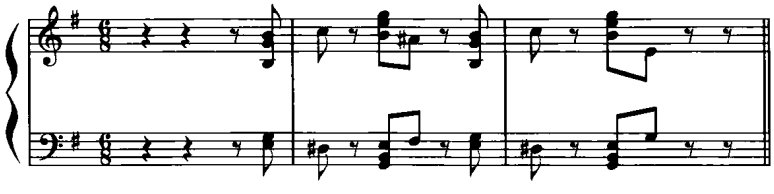
(2) 第二小节左手部分有模仿开始处音型的迹象，两拍的十六分音符有着相似的音程构成。



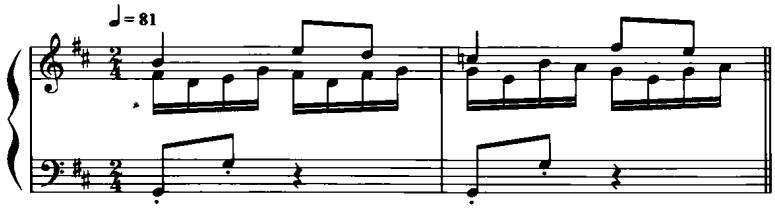
(3) 五声性的音乐主题，注意其中的模仿声部进行以及和声的特殊组成方式。



(4) 节奏律动方面有特点，乐段抓住其中的节奏节拍律动方式以及音程音调的特点，安排发展的贯穿布局。



(5) 主题暗示了上方声部有一个较长的旋律线，每小节第一拍左手的“重拍点缀”以及中声部的流动音型，构成了主题延绵不断的歌唱性特点。



训练 5　单三部曲式的预备练习

训练目的　　预备练习的主要目的是为了使学生在较短的时间内获得写作整曲较大的收益。在学习者掌握了小型一部曲式写作之后，钢琴小品的结构规模可以逐步扩大到单二部曲式和单三部曲式。这一训练可以用来作为单三部曲式钢琴小品的预备练习。曲式，只是为了限定一个写作规模的范围，而其中的技法内容却是更为重要的训练方面。如果教师只是让学生一遍一遍地写作完整的单三曲式规模的作品，对其中所发生的技术问题，诸如，主题特征认识不清——跑题了、和声配置与织体形态不理想——音响不丰满、高潮发生的位置不对——错位了、音乐的展开手法不够丰富——变形的思维较为僵化等等，上述问题可能全部存在，也可能只是局部问题，但要等到学生在写作完成之后再去总结就太晚了，不仅会使他们大量重复着以前曾经发生过的错误，浪费了学习者的时间，而且也不能及时地突出教学重点。预备练习可以提高学习效率，抽样化地将原来较大规模的作品内部问题，预先在训练中逐一解决在萌芽当中。这一教学思路还可以安排在任何其他结构规模的写作训练当中。

预备练习的方式是用习题中所提供的主题 a 来构思写作三项内容：

① 主题 b —— a、b 两个主题的对比不要太大，是“有关联的对比”。

② 再现的 a^1，不是照抄 a，而是将主题 a 进行小小的变形再现。

③ 高潮 —— 高潮有两种设计方案：

方案一：a，b，a^1——高潮

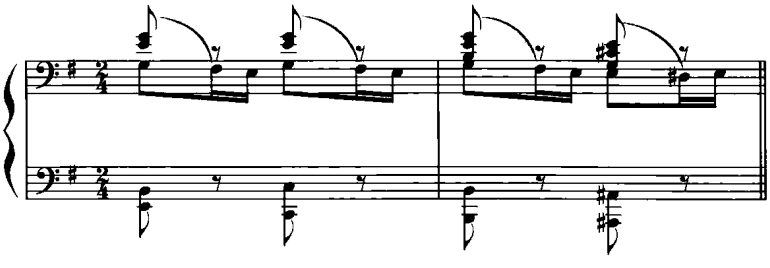
方案二：a，b——高潮（b^1）a^1

在教学当中往往出现这样的情况：学生一遍遍地为指定的主题写作单三部曲式的钢琴小品，所发生的错误和不足常常出现在对各个曲式开始部分主题把握不足。在重复发生错误的同时，浪费了大量时间。而采用阶段性的主题预备练习，则是领会和把握音乐整体组织较为有效的办法。对于学习者的要求是：

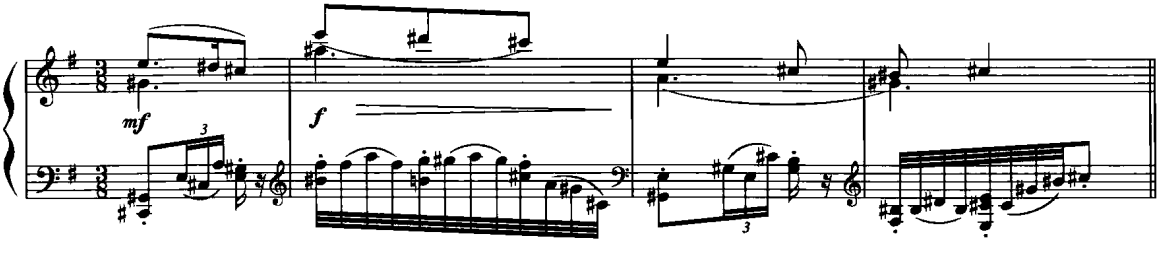
写作主题 b 时，要参考主题 a 的特点、写作再现 a^1 时，要尽量做到对原来 a 要有适当的变化再现。

示范 1　　下面是学生所作的两个例证，仅供学习者参考：

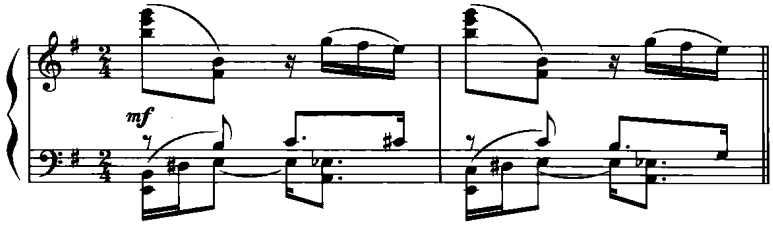
主题 a



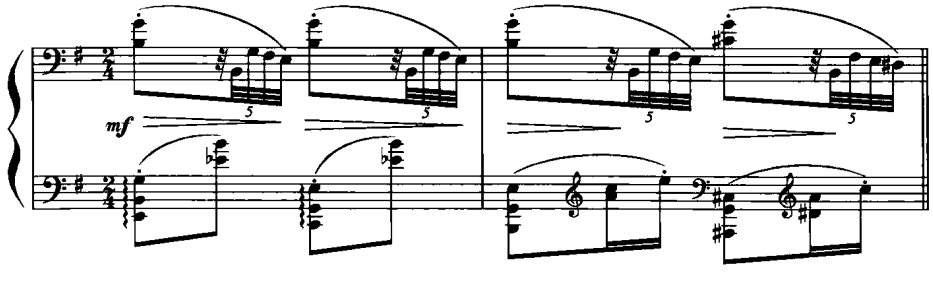
主题 b



主题 a^1

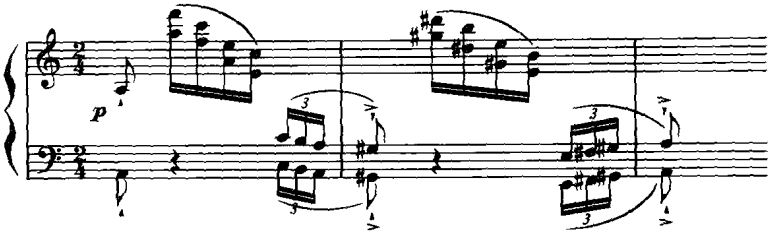


主题 a^2　高潮部分

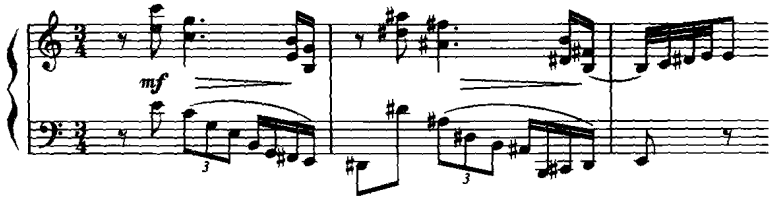


示范 2

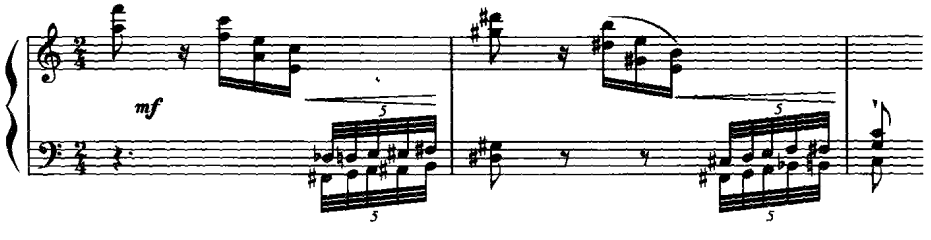
主题 a



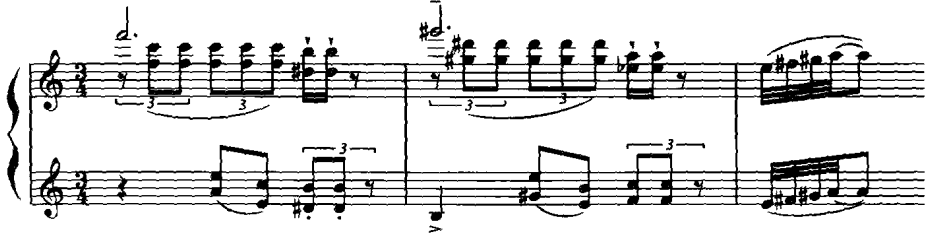
主题 b



主题 a^1

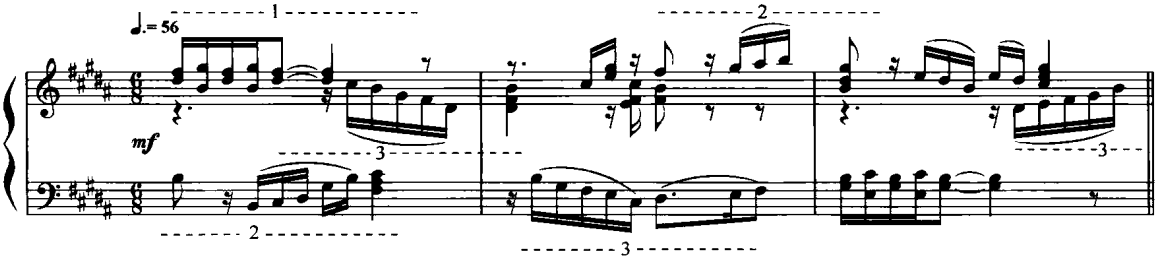


主题 a^2 高潮部分

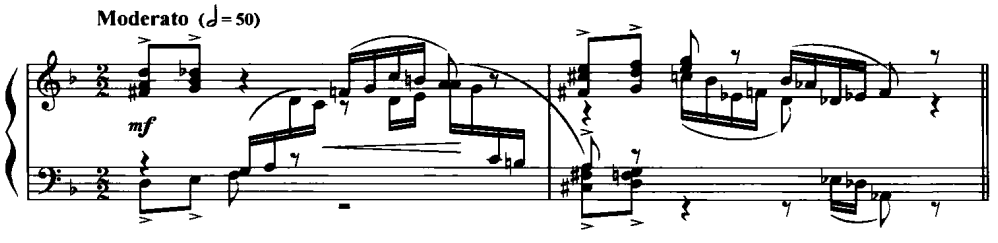


下面是四个钢琴小品的主题，供学习者作单三部曲式的预备练习。训练中如果需要更多的主题，可以采用训练四中的小品主题、或者此章节后面所提供的一系列钢琴小品的多声部主题来进行训练。首先还是要认清音乐主题的节奏、音程、音型等方面的特点，继续发展时就要围绕其中的特点进行贯穿和变形。如下例所标识的“1、2、3”三个主要的特点：

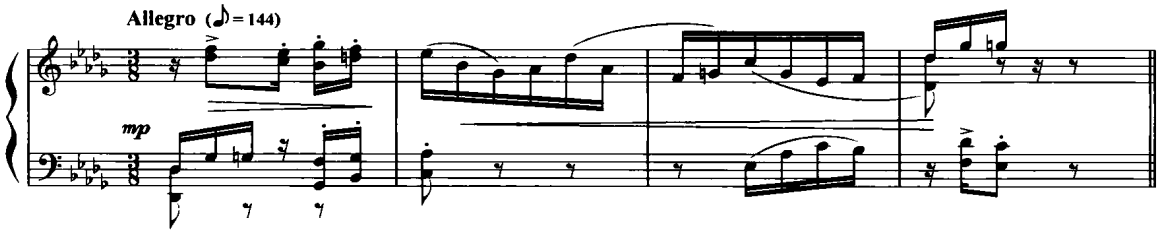
(1)



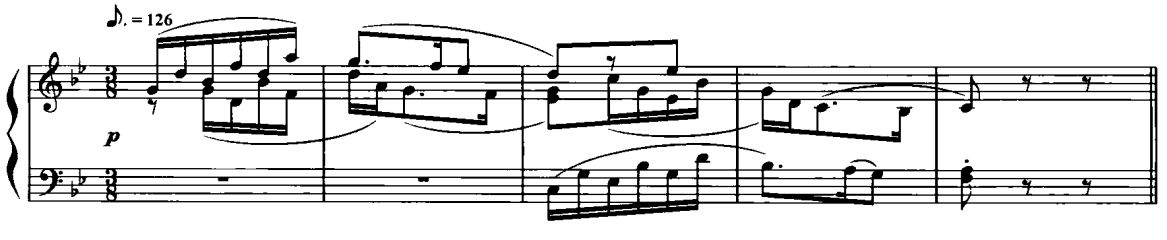
(2)



(3)



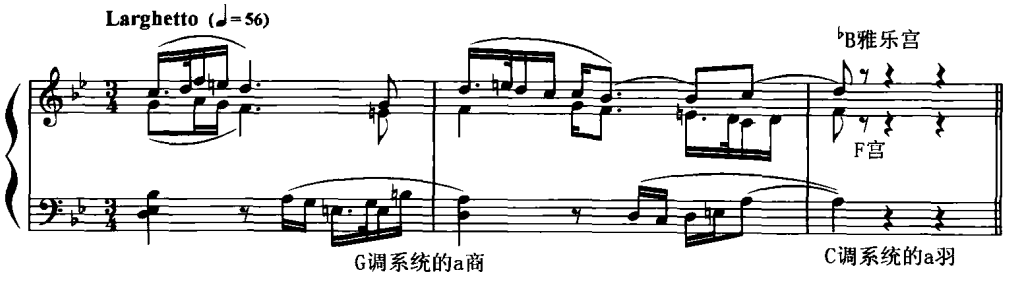
(4)



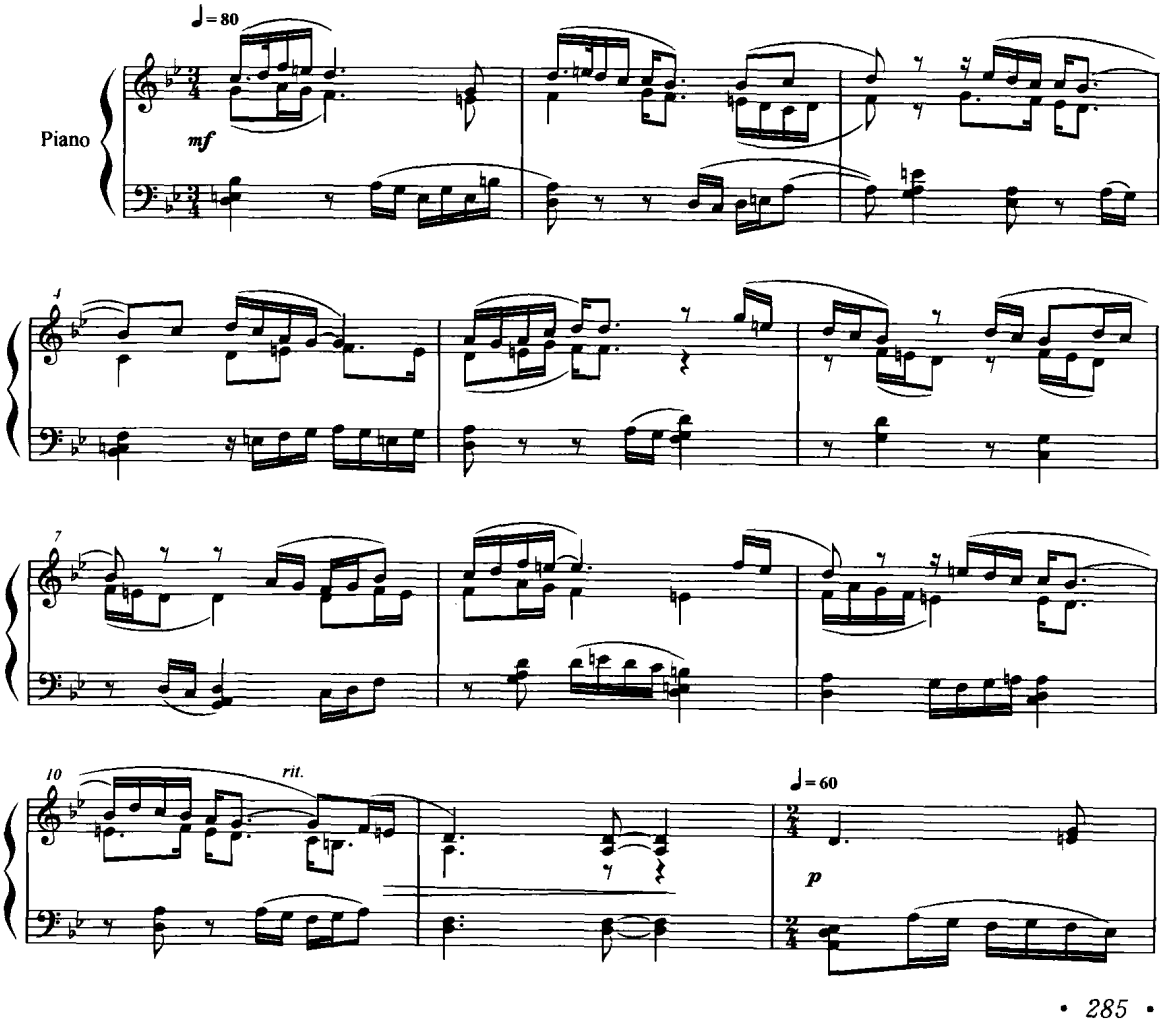
训练 6　根据多声部的主题写作钢琴小品

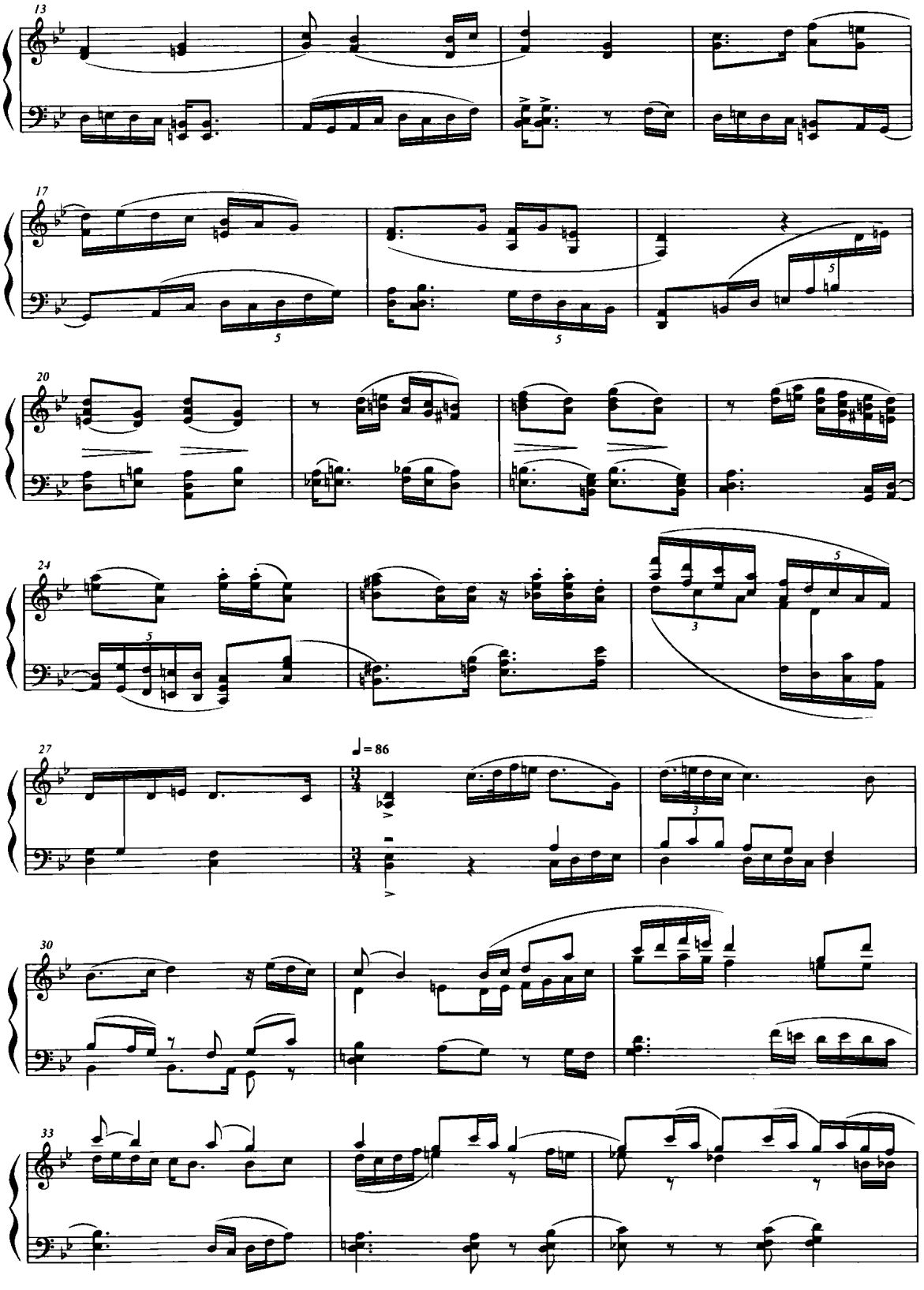
训练目的　　这通常是作曲训练的基本方式。在二到四小节的多声部主题中，已经含有种种音乐特征的信息，学习者要培养自己对这些音乐特征敏感的识别能力，根据所给出的二到三小节多声部音乐主题来续写，进而完成一个完整曲式结构的钢琴独奏作品。这种能力不仅适用于钢琴区的写作，对于一切多声部音乐的创作都是大有裨益的，对多声部音乐主题认识的越深刻，越对其后整体音乐的发展、变形产生促进作用。练习的结构框架可以是各种乐句组成的乐段、复乐段、再现单二部曲式、再现单三部曲式。

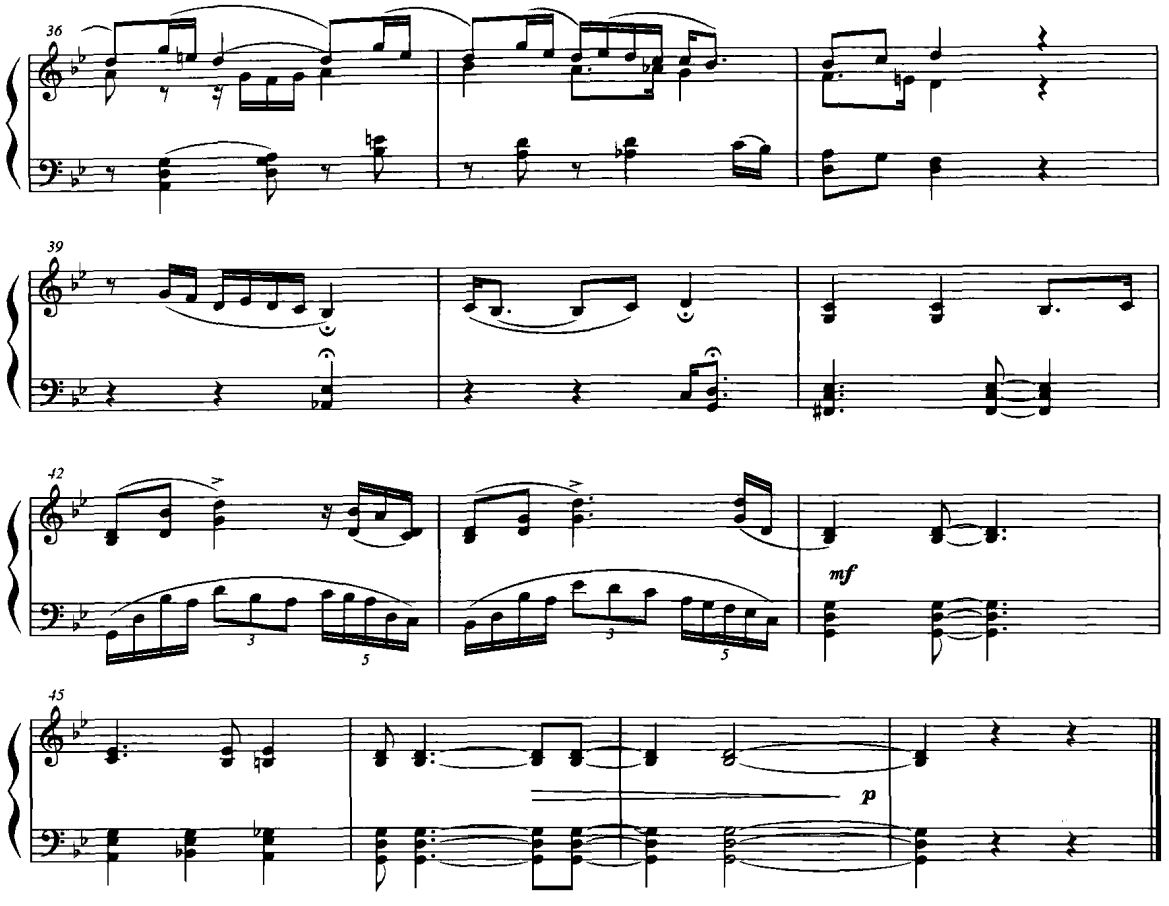
下面是笔者提供的几个钢琴小品的主题。其中横向线条勾勒出不同的民族调式风格，而纵向和声又是以种种不同的叠置方式实现一个总的调性思维。在三层织体当中各个声部间存在着非严格音程的节奏模仿，加上两个十六分音符后的延续，这两个主要的特征提供给写作者较为集中的音程、节奏节拍和主题方面的信息。主题中的调号和拍号往往不能作为判断调性和节拍形式的唯一标准，而是要根据具体的多声部和线条的走向，作为最终的判断标准。我们先对以下几个小品的主题进行一些必要的说明：



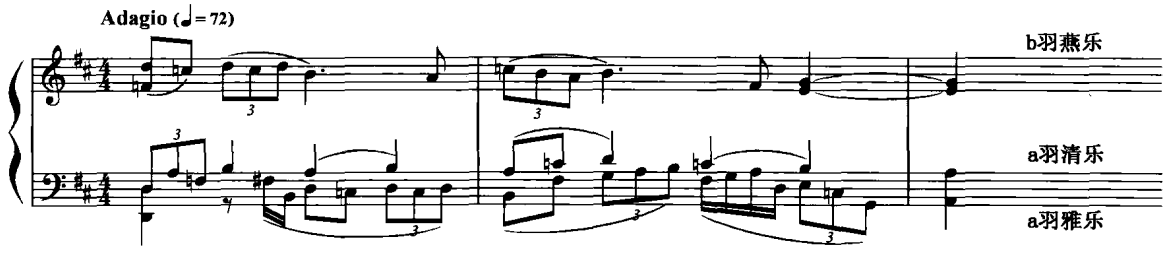
下面是一位学生根据上方主题所写的单三部曲式的钢琴小品，仅作为学习者练习时的参考。



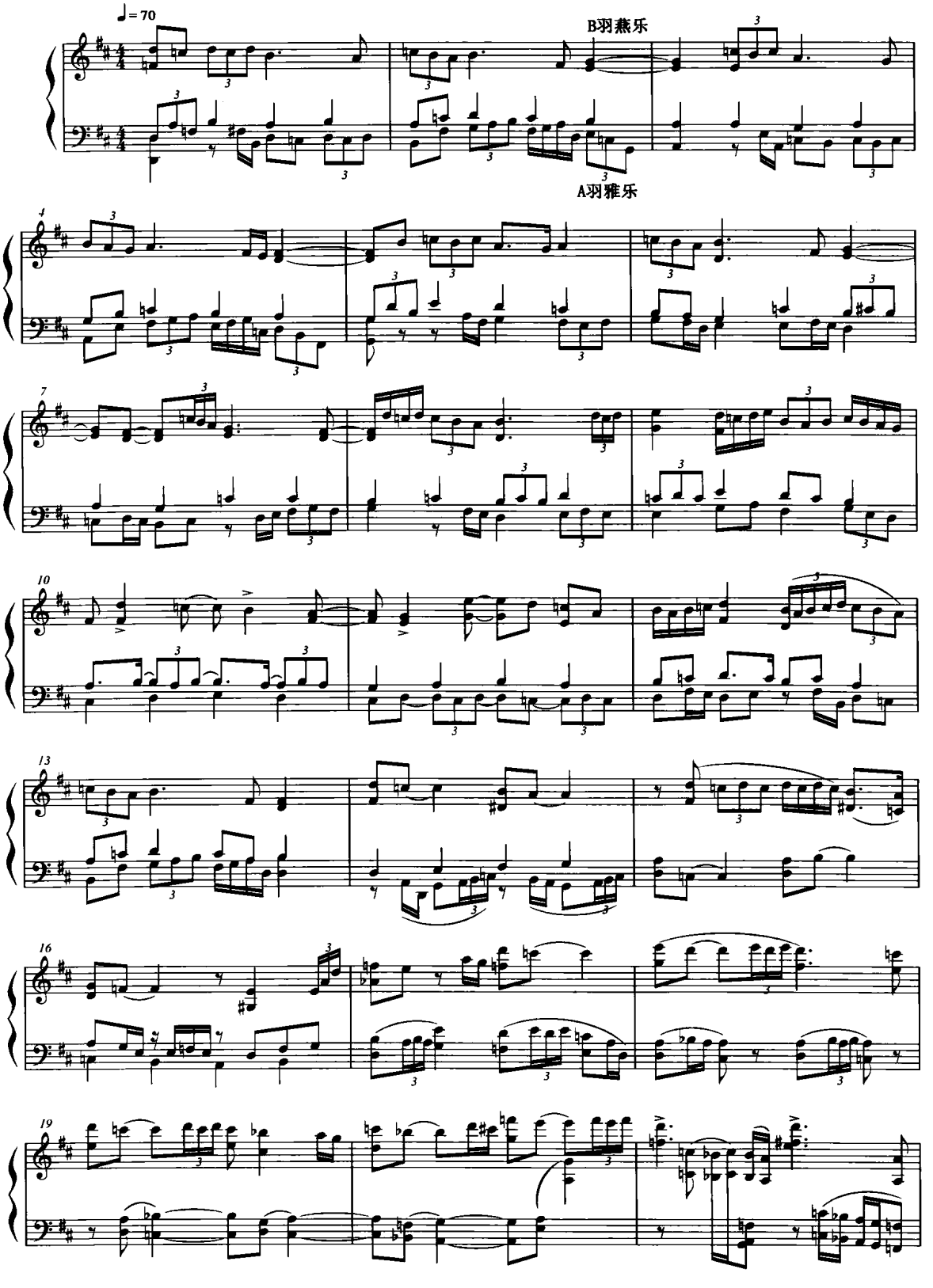

13
17
20
24
27
♩= 86
30
33

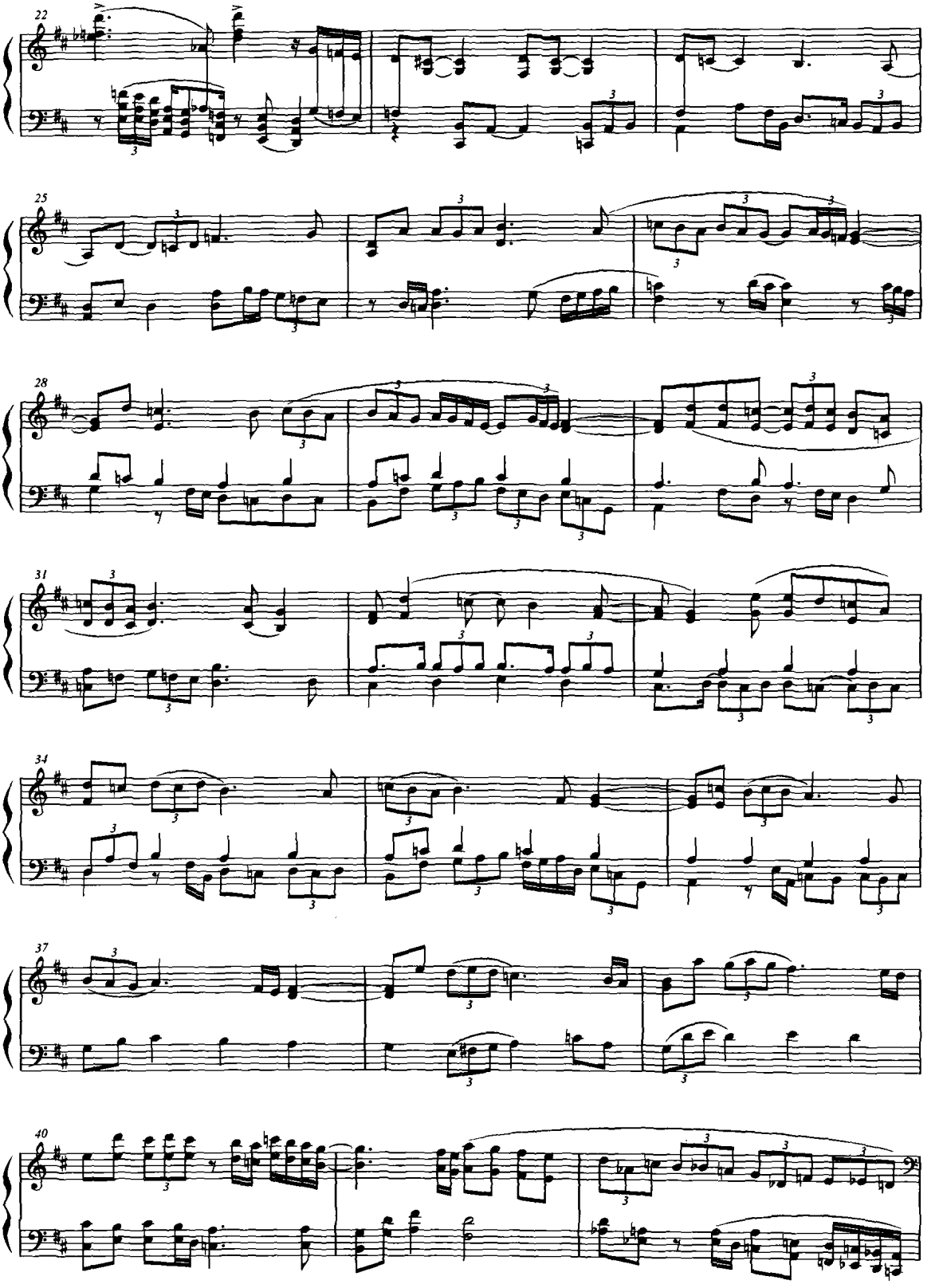


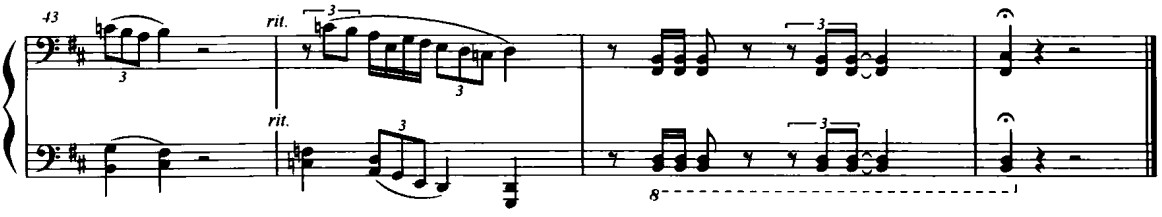
同理，下面的主题也有着类似的思路。在三层织体当中，主调的和声性质与复调化的线条交织在一起。首先应当找出其中的主题特征，也要兼顾横向线条的民族风格，继而认清总体的调性中心所在，起始在 d 小调范畴，结束在 A 的属功能范畴，因此可以按照 d 或 D 的调中心进行展开。



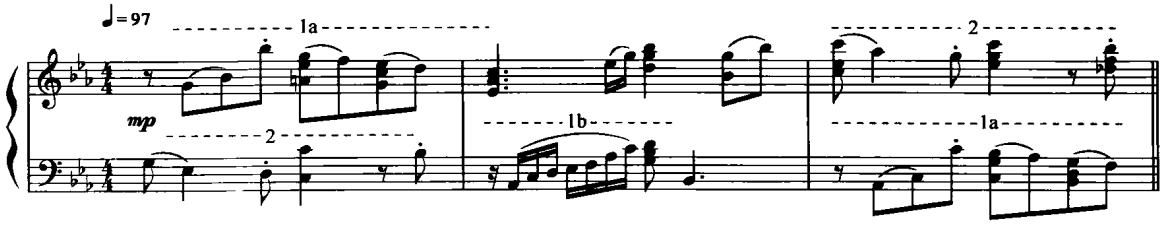
在认识到音乐主题的主要特征后，就需要按照其中的特点发展这个音乐主题。每个人的变形方式都会带有个人不同的处理方式，但适意的和声、织体写作、音乐材料的有机贯穿、音乐风格的前后统一、多声部处理中合理的音乐结构，都是评判写作是否成功的标准。


♩= 70
B羽燕乐
A羽雅乐

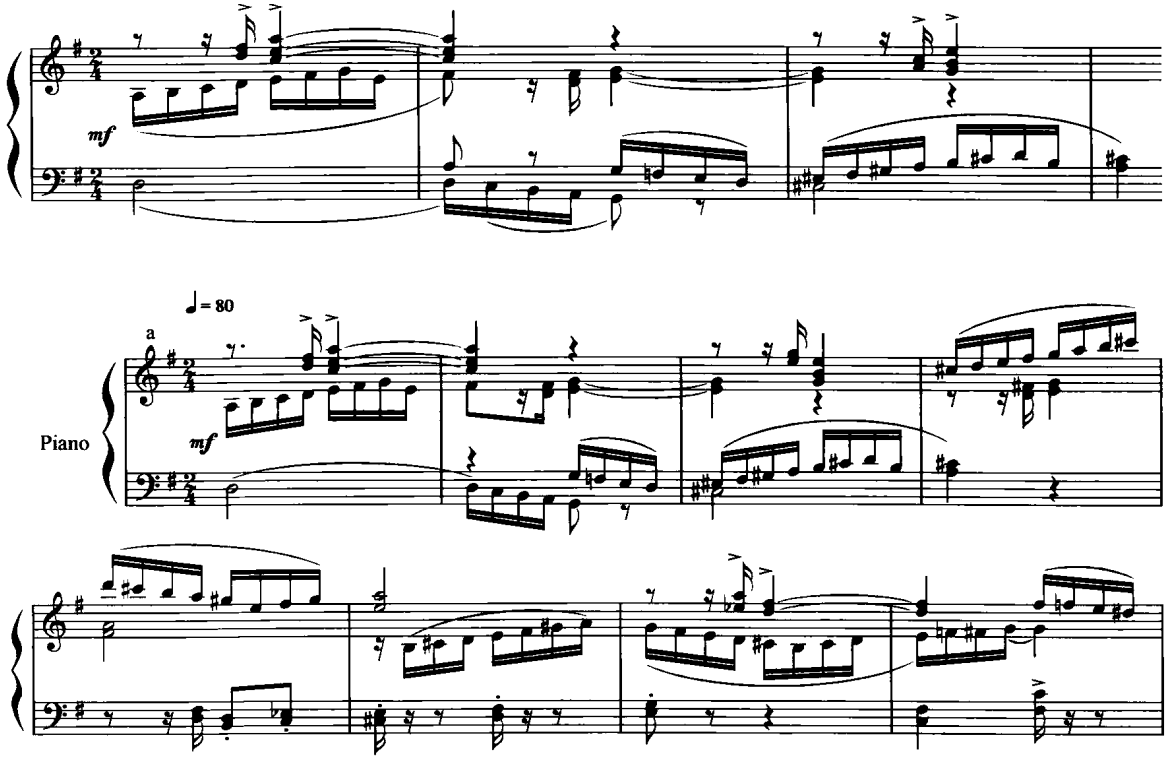

22
25
28
31
34
37
40

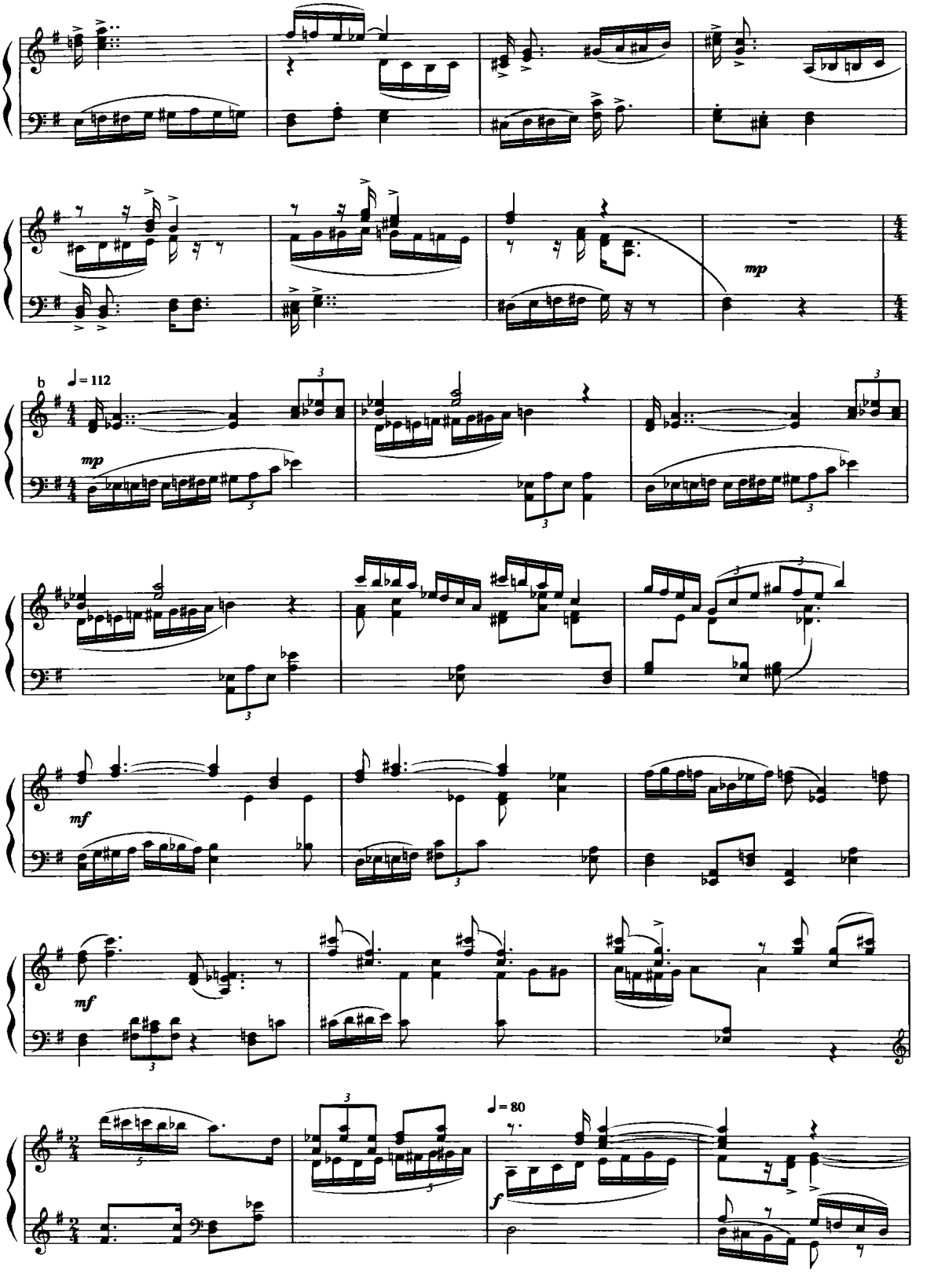


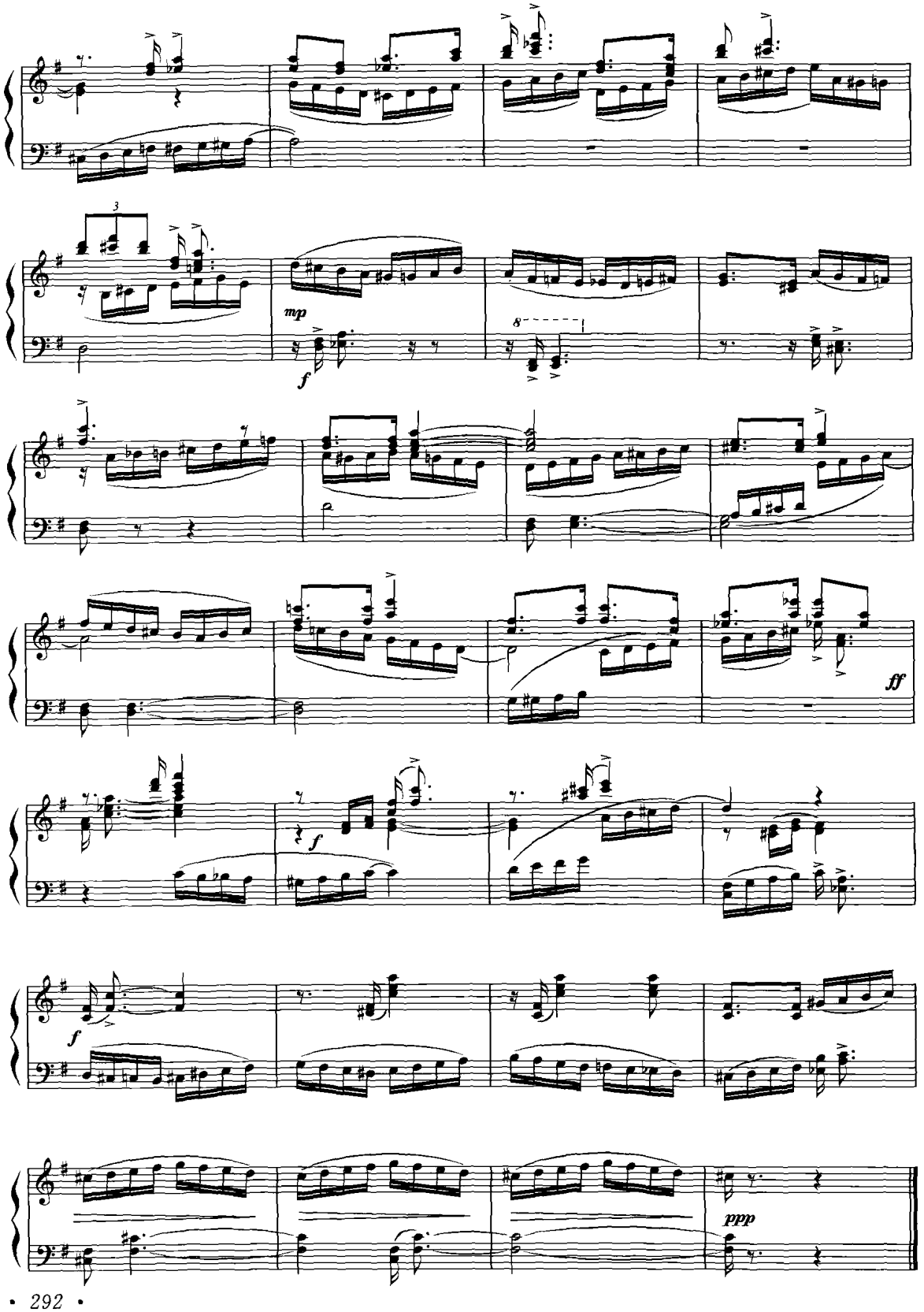
根据音乐主题中的音程、节奏特点展开前，首先要认清主题中有哪些特点。下例中的每个音乐主题中，都标示出二到三处的集中特征，在清晰地感受到这些特征后再动手发展这一主题，才能有效地获得音乐材料的统一贯穿。



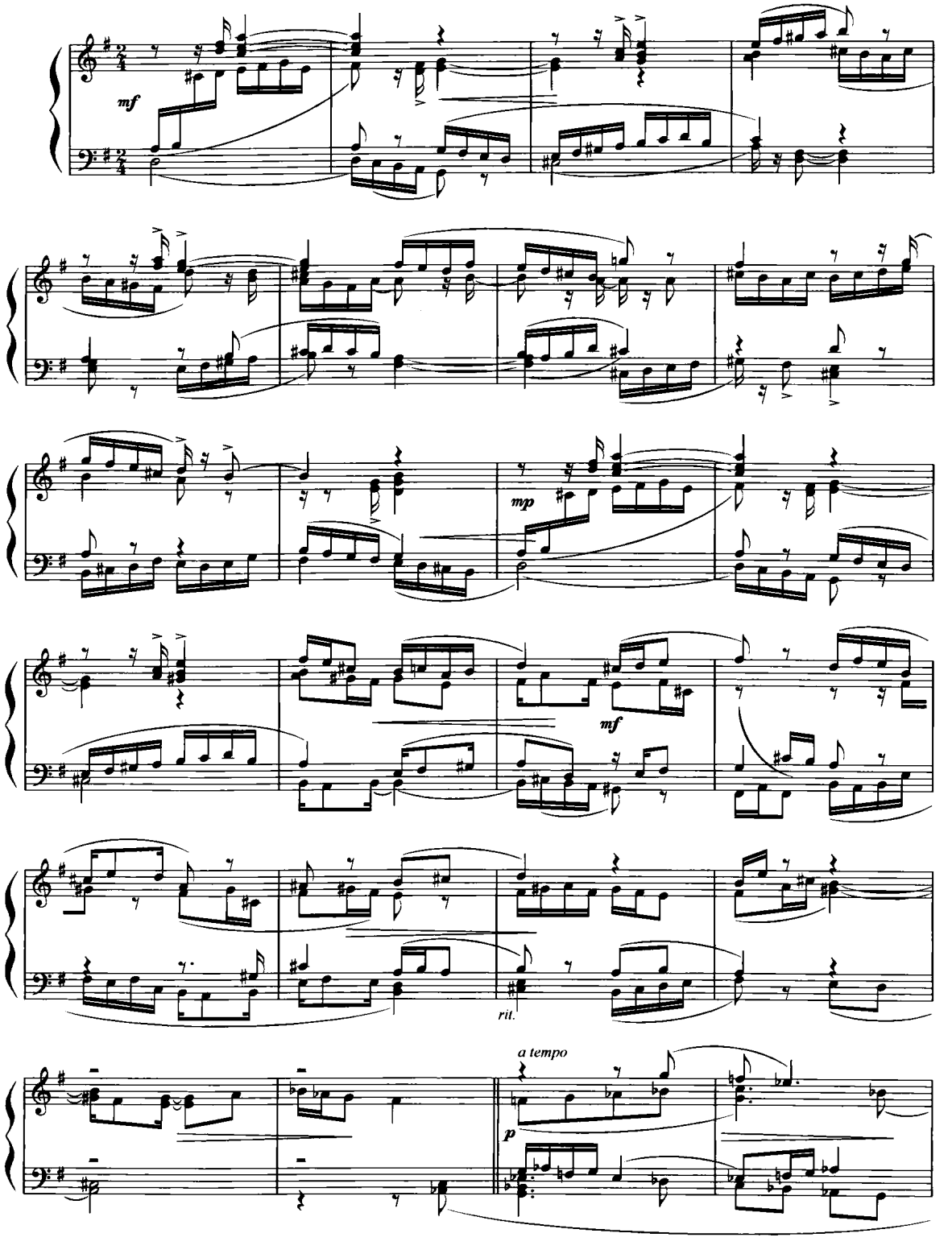
示　范　　下面是学生根据一个钢琴小品的主题所写的一个单三部曲式的钢琴小品，供大家参考。主题基本上有两三个特点，的节奏、中层流动的十六分音符和持续长时值音。

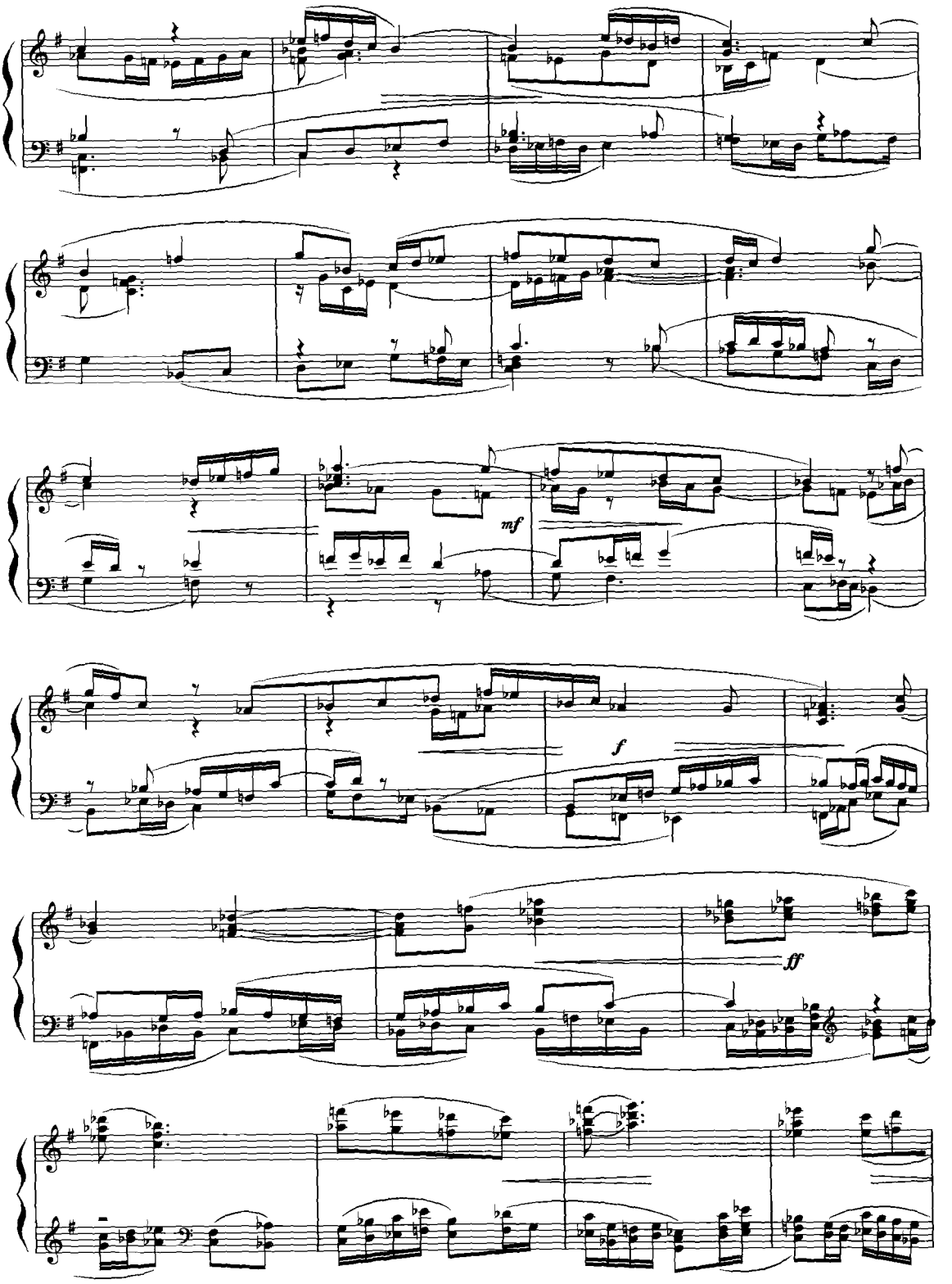


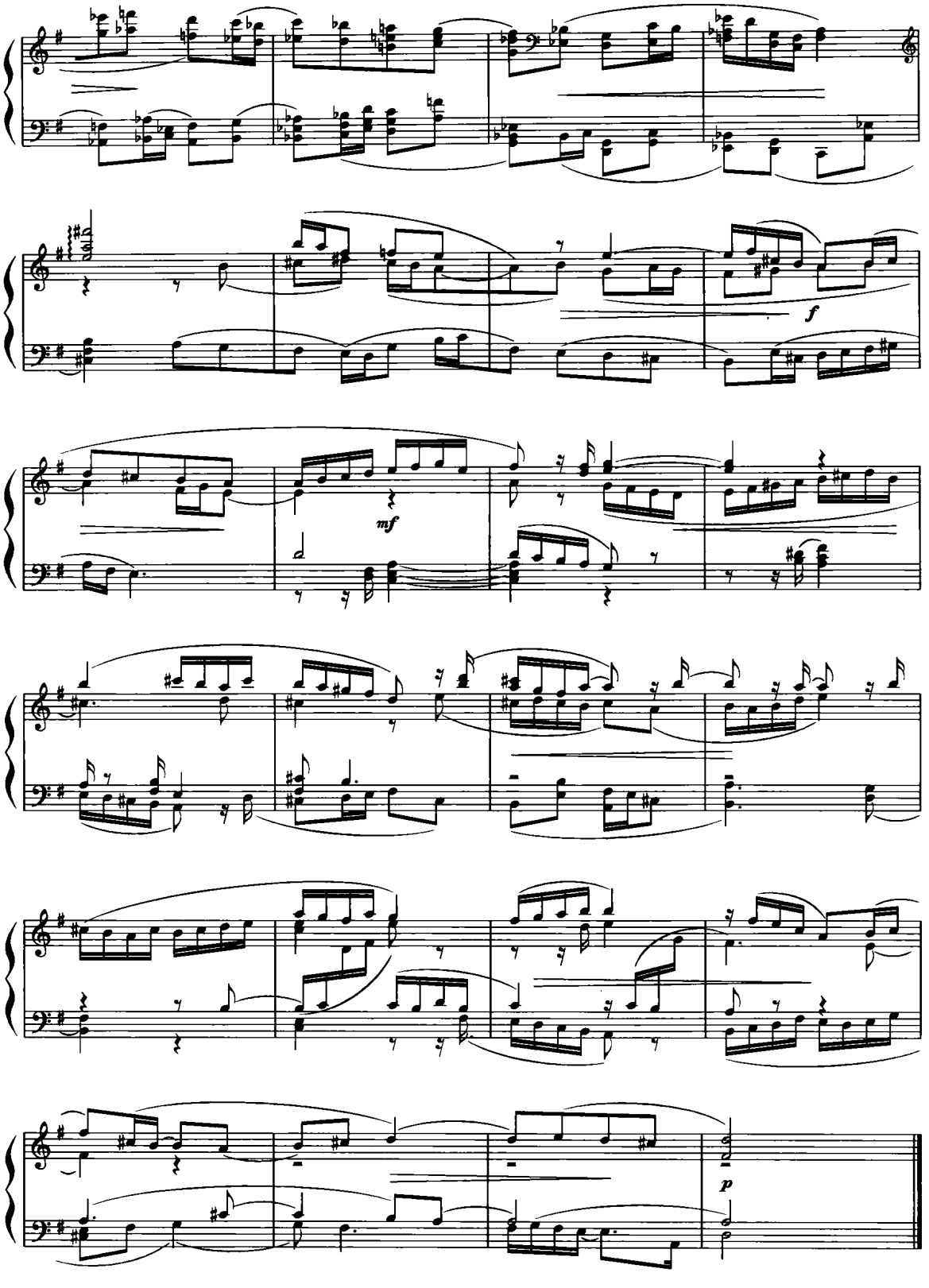

mp
♩= 112
mp
mf
mf
♩= 80
f


3
mp
f
8
ff
f
f
ppp

下面是另一位学生采用同一主题所写的单三部曲式小品，学习者可以比较两人所采用的不同展开手法和处理方式，从中得以借鉴。



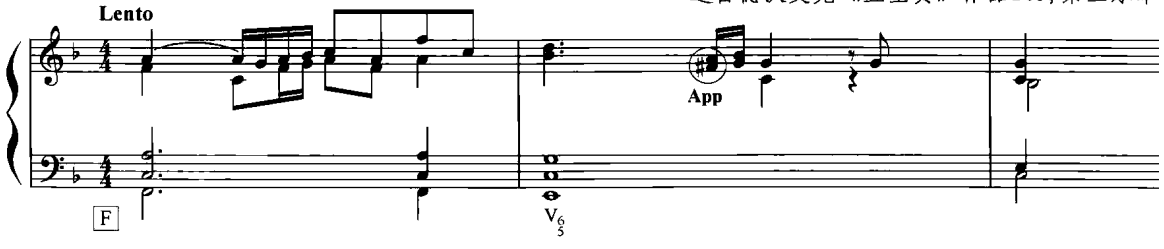

mf
f
ff


f
mf
p

以下是一系列钢琴作品的主题，供学习者练习之用(共 10 条)。其中，每个音乐主题的节拍节奏方面都有着很大的区别和各自的特点。如，像$\frac{2}{4}$、$\frac{3}{4}$拍这样普通的节拍内部节奏进行再划分；也有像$\frac{7}{8}$、$\frac{9}{16}$这样不常用的节拍，学习者要逐步熟悉各类节拍类型以及熟悉节拍内部细致的再划分所引发的音乐表情和表现方式。

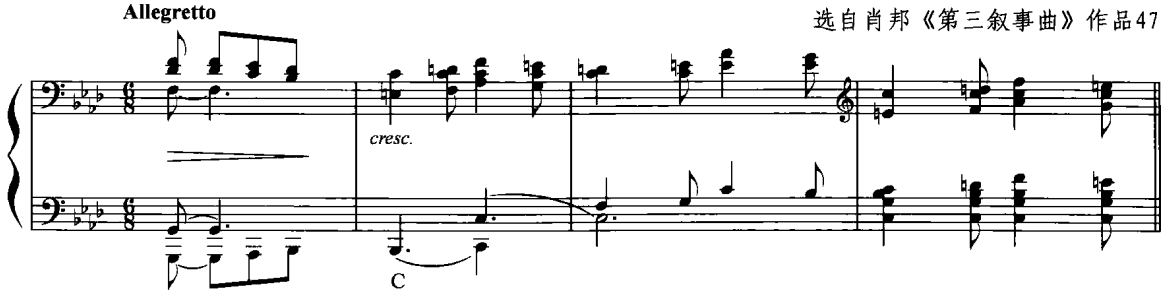
(1)

选自德沃夏克《五重奏》作品105，第三乐章

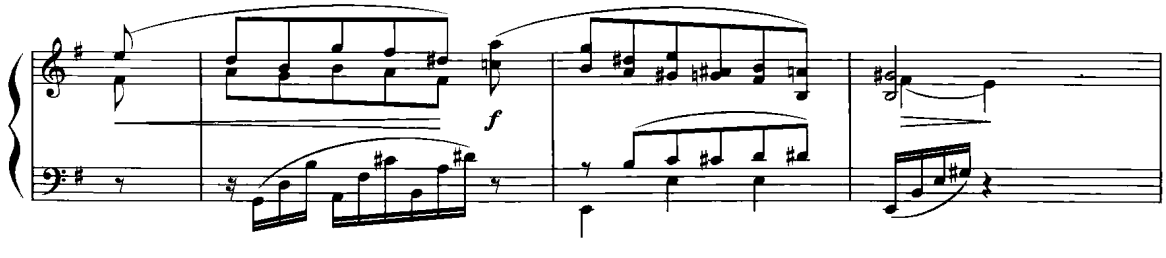


(2)

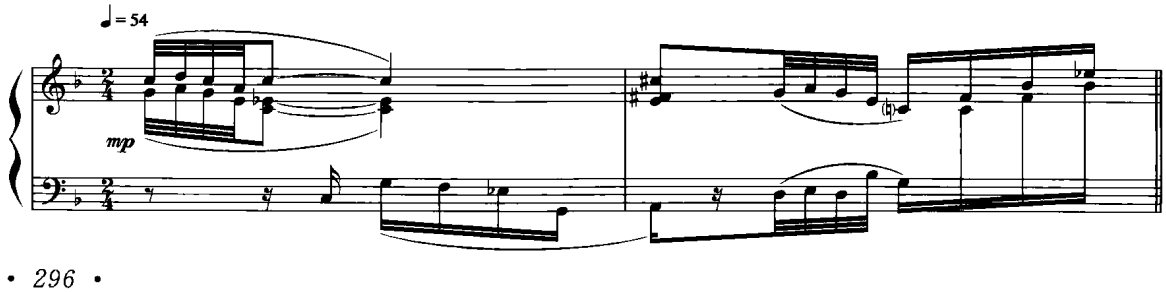
选自肖邦《第三叙事曲》作品47



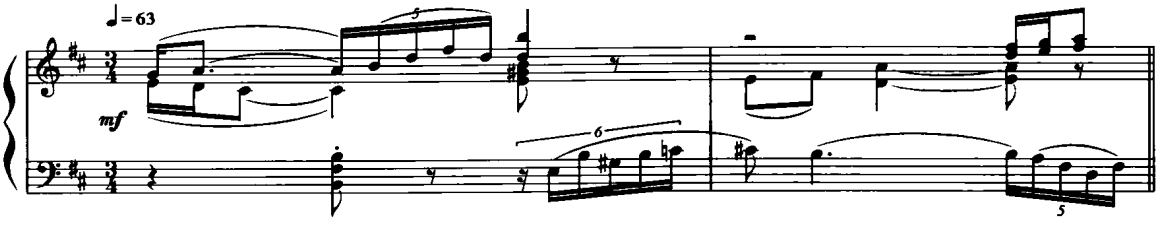
(3)



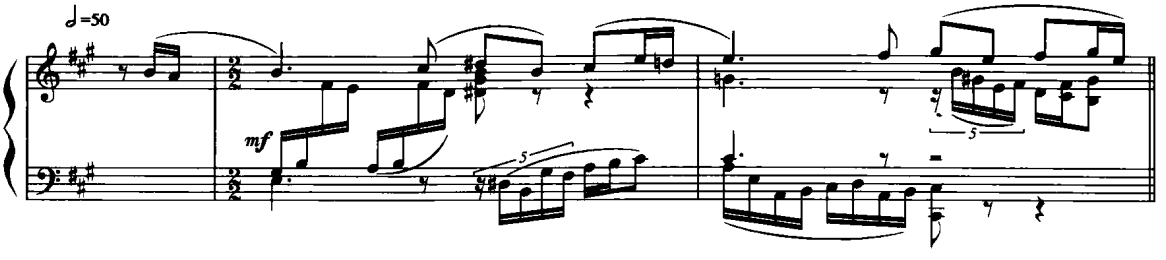
(4)



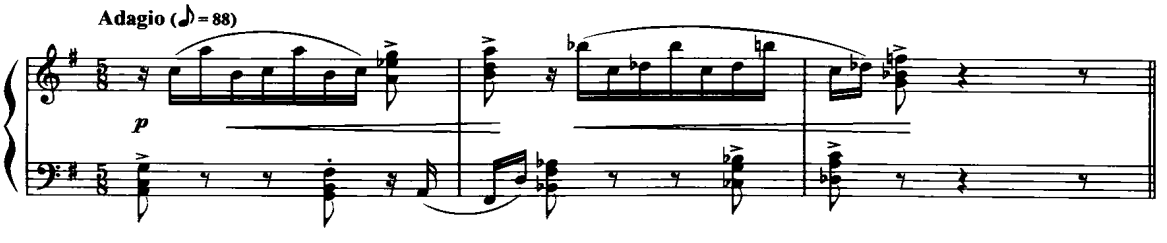
(5)



(6)

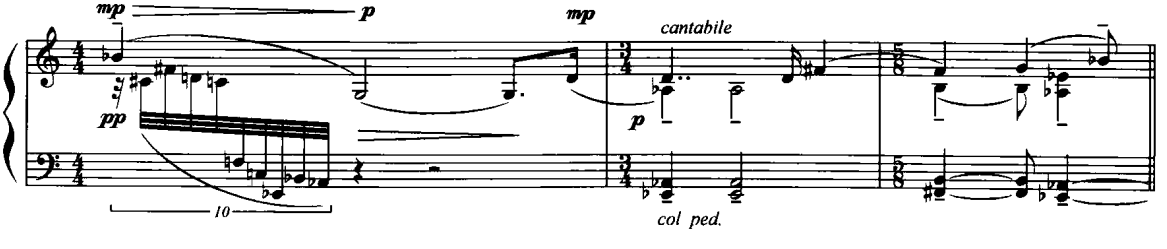


(7)



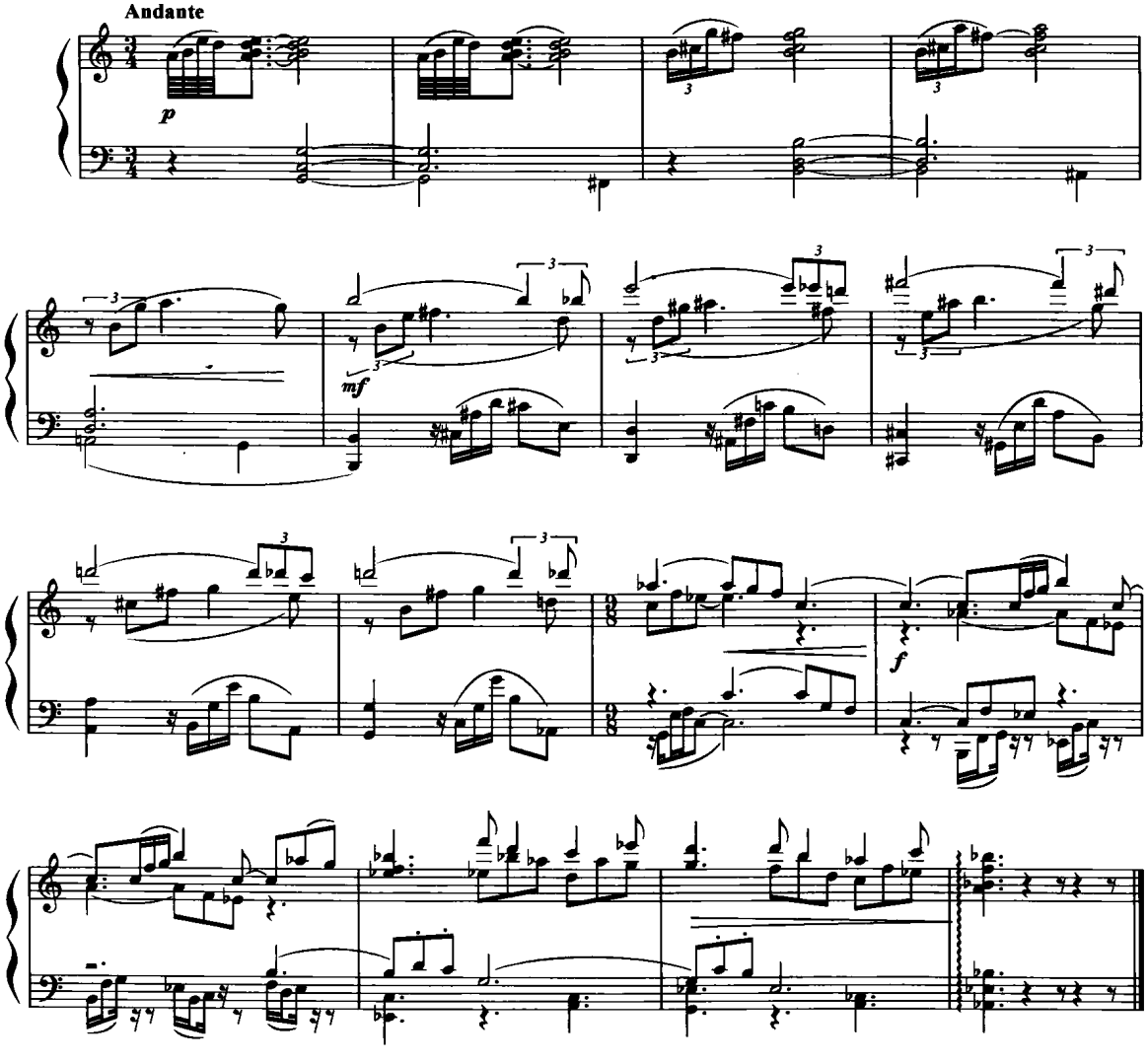
训练 7　多样化调性形态音乐主题的发展

还有一些钢琴主题，建立在多样化调性形态的基础上，创作、续写这种主题，要特别注意主题中的音高关系，还要注意其中的节奏节拍对于音高体系的影响。



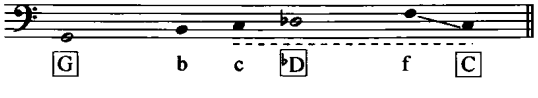
如上例，整个主题的调性是♭E，尽管在第一小节十连音的分解音高当中含其他和弦外音及还原音，但♭E—G—♭B 的和弦框架还是很明显的。在其后的$\frac{3}{4}$、$\frac{5}{8}$拍中，♭E 音始终作低音持续，其中的♯F 可以看做是 G 的导音、B 是♭B 的倾向音。认清调性是续写的重要前提，否则音乐的发展在调性领域和音高运动的规律性方面就很可能杂乱无章。

示范 1　以前面两个小节的素材为钢琴小品的写作主题，发展到一个相对完整的音乐结构中。



这个小品的调性是建立在 G－C 的属－主关系上，只不过和弦的叠置方式是多样的，其中还潜在着一系列多声部的设计方式。

低音线条的进行大致如下：



习　题　以下是另外一些多样化调性形态的音乐主题，在写作之前一定要仔细识别其中调性、节奏节拍的特点，供大家续写、参考。

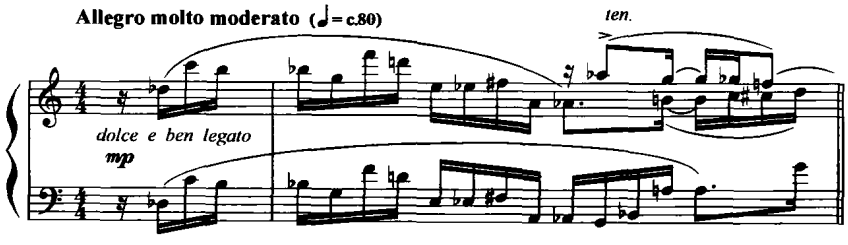
练习时应注意的主要方面：

① 判断出其中的特点是在调性方面，还是在节奏、音程方面，按照其中调性、音程、节奏节拍的规律及特点进行展开；

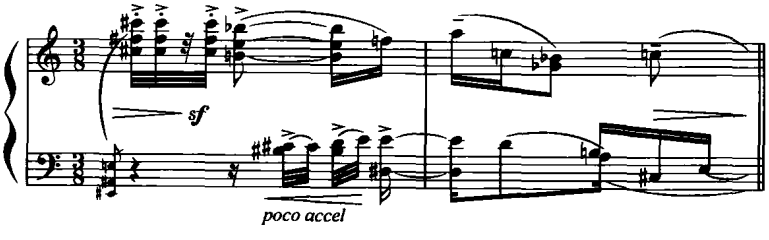
② 注意节奏节拍的使用，小节内部的拆分、跨小节的使用以及多连音的使用；

③ 有意识地写出各种不同的曲式结构，标出乐句、乐段、高潮的地方；

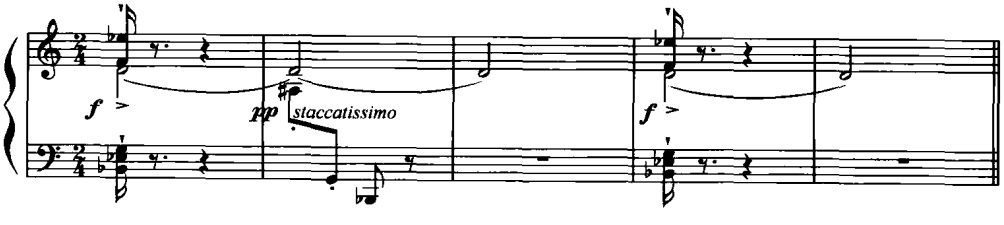
(1)



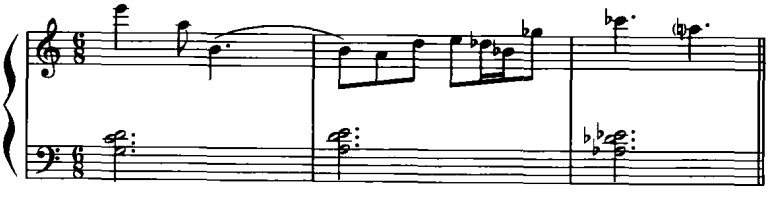
(2)



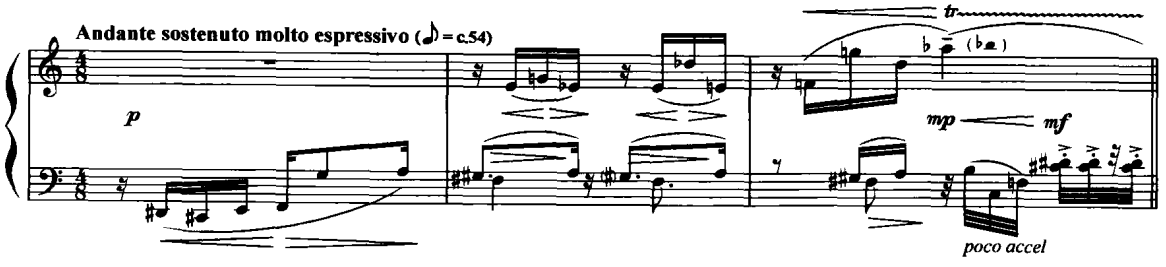
(3)



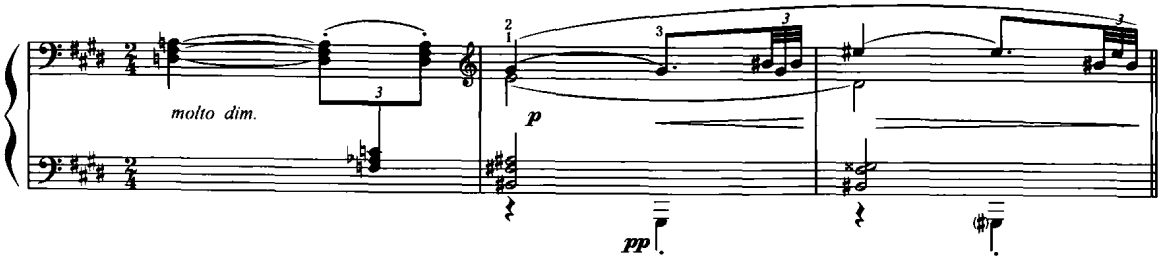
(4)



(5)



(6)



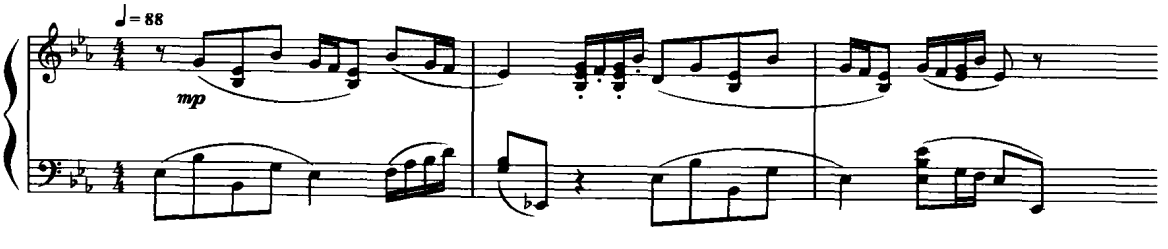
训练 8　创作自己的音乐主题

音乐主题的特点是否突出，关系到整首作品的成败，没有好主题就没有好作品。在训练对于一系列曲式的理解过程中，第一步就是要创作学习者自己的音乐主题，并要坚持贯彻始终。钢琴小品的音乐主题一般要写作二到三小节，在旋律、节奏、节拍、织体的各个方面都要有自己的特点，特点越明显，对于其后的发展而言就越有写作的灵感。

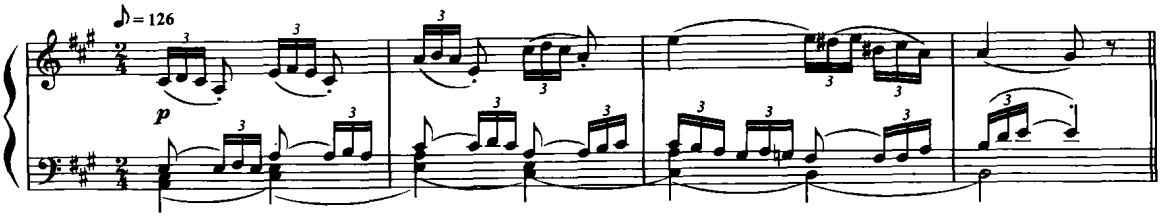
学习者自己写作多声部钢琴独奏的音乐主题，是创作音乐作品必要的前提。在一个相对较长的学习阶段，学习者应当有意识的写作自己的音乐主题。一方面个人的钢琴作品需要从头至尾的创作，为指定主题所发展的音乐不能作为自己的作品。另一方面，音乐主题写作的过程也是培养音乐灵感、发挥个性创作潜力的一种有效方式。在创作音乐主题中，要求规定好主题的速度、力度、表情标记，不仅要对其中的技术因素有明确的要求，也要对音乐表现的艺术想象力有一定的追求和想法。

示　范　　下面是几位作曲学生所写的音乐主题，除了旋律、和声等方面的要求外，一定不要忘记在自己的主题前标记出速度、力度和表情符号。

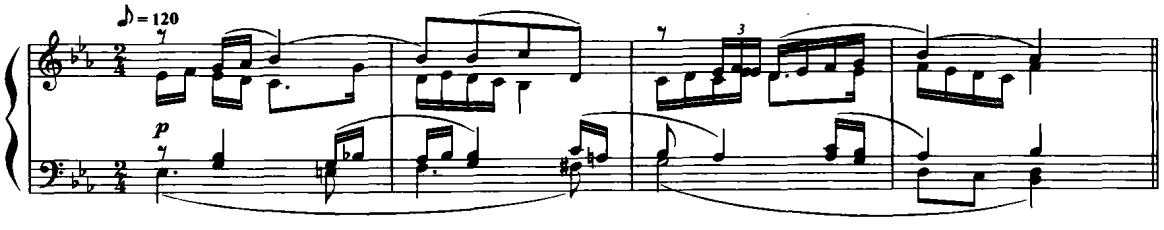
(1) 在三个小节中，音乐保持在相似的材料中，音程关系也十分清晰。



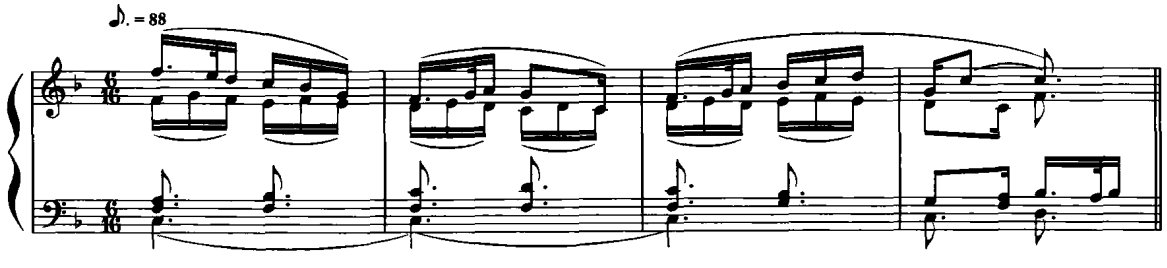
(2) 上方与中层保持一种模仿关系，低音声部是一种长线条。



(3) 上方两个层次是一种对比复调的旋律线，低音声部采用半音上行的线条，次中音声部取材于第二声部的材料。



(4) 上方两个声部是密集的旋律线，下方时值相对较长，低音声部采用持续音，各个声部的音响清晰。



第八章　艺术歌曲写作——词曲的辉映

歌曲可以分为民间歌曲和创作歌曲两大类。民间歌曲反映的是民间劳动人民自己创造出来的歌曲，没有确切的作者，以人们口传的方式流传开来；创作歌曲是由专业或业余作者分别创作歌词和谱曲并协作完成的，还有一些歌曲的词曲是同一作者完成的。

从语言构成上来说，歌曲是由歌词的文学语言和旋律的音乐语言这两方面结合而成的。我们常常说这首歌曲不错，非常上口，易于流传，人们愿意学唱和演唱，其中最为重要的原因就是在创作的过程中，歌词与曲调的结合比较贴切、自然、顺畅。歌词和歌曲的结合如何能达到这种水平？主要反映在四个方面：歌词和曲调的内容、语调、韵律、结构的一致性。比如歌词的意境是有一种定向性的，表达抒发一种感情、描绘一种事物或者刻画一种心情，可以通过文字的方式有目的、具体地表现出来；而音乐的曲调在语义上可能是非定性的，如果去掉歌词，这个曲调听起来就不一定如同文字的歌词那样具体，但从情绪、表情上，要与歌词的意境大致吻合。有些歌词写的很好，曲调也可能不错，但是听起来就是不对劲，说明在两种语言、两种意境的结合上存在问题。所以作曲者要按照歌词所规定的角度，去表现特定的情绪和内容。

在第二章《旋律写作》中，我们已经谈到旋律写作的一般规律和要点，关于单旋律的写作方式、音乐主题的写作特点、音乐的发展手法等，也完全适用于艺术歌曲的写作。在这里我们应当把着眼点放在词曲的结合方面，以及单旋律与多声部伴奏之间的关系方面。

创作歌曲在写作角度或艺术表现上有一些不同的类型：抒情歌曲、叙事性歌曲、队列歌曲、歌舞歌曲、劳动歌曲、诙谐讽刺性歌曲等等。尽管上述歌曲的种种类型在旋律线条和词曲结合方面也存在着相应的艺术特征，但从学术方面而言，对于艺术歌曲写作的界定，应当具有自身鲜明的三大特点：

① 歌词的文学性、哲理性、艺术境界及其高度的概括性；

② 歌曲旋律线所具有的抒情性、含蓄性、丰富的调式调性色彩的特点，以及词曲结合中的声腔关系和美感韵味；

③ 钢琴或其他伴奏形式的多声部写作技法的专业性，以及乐器与人声之间互补、烘托、浑然一体的音响特征。

第一节　歌词的主要特点概述

歌词的韵律包括歌词的四声、压韵、歌词的节律这几个方面。

① **四声**　指古汉语字调中有平、上、去、入四种声调平仄关系的总称。一声叫阴平；二声叫阳平；三声叫上声；四声叫去声。在汉语中几乎每一个字都可以分为四声，了解民族的语言对于理解歌词来说是一个基本的条件。

② **压韵** 是大家更为熟悉的一个方面，因为大家都有这方面感性的认识。诗词魅力就在于它有韵脚，有韵。韵在汉语中可分为十三个辙、十三个韵。下表是汉语中经常发生、能够压韵的十三辙音韵表。通常指一个音节的收音，一句诗词最后的那个字的发音。一般就是在汉语表规定有十三种发音。

例 8－1

十三辙韵母表

发 花	a　ia　ua
梭 坡	o　uo
乜 斜	e
姑 苏	u
一 七	I　(zhi)　er　u　I
怀 来	ai　uai
灰 堆	ei　uei　(ui)
遥 条	ao　iao
由 求	ou　iou　(iu)
言 前	an　ian　uan　uan

十三辙韵母表

人 辰	en　　in　　uen (un)　　un
江 阳	ang　　iang uang
中 东	eng　　ing ueng　　(weng)

白居易的《夜筝》(卷十九)共有四句,第一、二、四句押韵在“中、东”韵上,显示出音乐结构上“起承转合”的态势。

紫袖红弦明月中,
自弹自感暗低容。
弦凝指咽声停处,
别有深情一万重。

艺术歌曲歌词的选择范围是很宽泛的,常常并不需要专门创作歌词,很多古典诗词、现代诗词都是我们谱曲的主要题材来源。

徐志摩的《小诗一首》,前面的八句是由 an 韵写作,最后的四句改为 uang 韵:

小诗一首

我羡慕
他的勇敢,
一点亮
透出黑暗!

他只有
那一闪的焰,
但不问
宇宙的深浅。
多微弱
他那点光,
寂寞的,在黑暗里彷徨!

在一些现代诗词当中,我们还会发现押韵并不是处处存在,诗词的意境、哲理性本身还会弥补押韵所带来的缺憾。如席慕容的这首《花开十行》,仅仅在最后两句才压在了 ang 字韵上。

花开十行

亲爱的女子，请你听我解释
不是承诺　不能约定
也不见得可以实行
诗
也许只是
我们在结构完整紧密的一生里种种飘忽的真像
在有一天晚上忽然迎面遇见了那满溢的月光。

第二节　艺术歌曲歌词的三种主要类型

艺术性歌曲歌词的三种类型是：抒情性歌词、古典诗词、现代哲理诗词。

从歌词写作方面观察，通常我们就可以得出结论，这首歌曲应当是属于哪种类型，这样在谱曲时，也就有了音乐风格方面的特定指向。选择歌词是艺术歌曲创作的重要前提。

1. 抒情性歌词

抒情歌曲是大家最熟悉而且最常见的一类，歌曲形式通常可分为：艺术性抒情歌曲和通俗性抒情歌曲。在写作方法上，艺术性抒情歌曲从歌词的写作到歌曲旋律的构成、伴奏形式等，强调深沉的意味、长短句法的结合，因而在谱曲时则更多强调出艺术性的趣味。下面这首歌词具有普通抒情歌曲与艺术歌曲兼备的特征。

世界正传递一份爱心

作者　钱建隆

人海中闪烁无数的眼睛
那是人们在相互找寻
找到真诚　用它相聚
找到美好　融入生命
天地音盘绕着如潮的歌声
友爱让我们彼此走近
好歌传情真性人心
山不隔音　水不隔音
世界正传递一份爱心
我们热切的双手
推开新世纪的大门：
我们重叠的脚印
走成新世纪的里程

2. 古典诗词

由于古代诗体的局限，很多古典诗词的格式是严格对称，且有字数的限定。如五言诗、七

言诗。但也有自宋代以后出现的非对仗的散文体诗词。例如下列的元曲，马谦斋(1314—1341)所作的【越调·柳营曲】《叹世》，就是以长短句相间的格式做成：

叹　　世

作者　马谦斋

手自搓，剑频磨。古来丈夫天下多。
青镜摩挲，白首蹉跎，失志困衡窝。
有声名谁识廉颇？广才学不用萧何。
忙忙的逃滨海，急急的隐山河，
今日个，平地起风波。

3. **现代哲理诗词**

诗词发展到当代，常常处于一种诗词格律不分的状态了。比如当代的内容以古典诗体来写作；或是长短不齐、一诗多韵、诗体的格式服从于暗示的内容。

现代诗词以思想的张扬为其所长，却遵守诗词含蓄的表达方式，表面上似乎在描绘情景，但字里行间却蕴含着深刻的哲理，达到耐人寻味的目的。

一切要来的都在未来

作者　〔苏联〕杜金

一切要来的都在未来
一切已逝的都在过去
世间的事物
皆有自己的时限
而人
犹如火花
却被希望
从昨天
派往明天。

第三节　歌曲各个声部的旋律写作

人声的表现和人声的嗓音特点按照男、女声嗓音特点可以分为：抒情女高音、女高音、男高音、男低音。人和人的嗓音差异是很大的，即使这样分类，也免不了人和人之间的差异。比如，女高音与女高音之间，在音色上和声带的宽度上都有细微的差别。女高音还可以分为：抒情女高音、花腔女高音、戏剧女高音。男高音还可以分为：抒情男高音、戏剧男高音。此外还有：抒情女中音、抒情男中音，以及男低音和女低音。(请参考附录中“人声独唱音域表”)

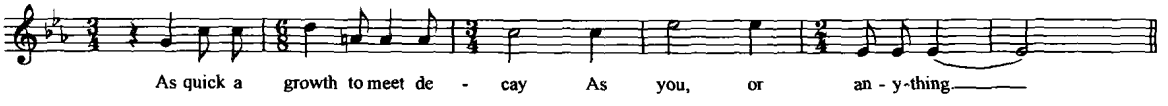
常见女声演唱的嗓音特点以抒情女高音为典型音色，旋律线是阶梯式的，少有大的跨度，是以抒发人的情感为主要目的的一种声音表现。

1. **演唱声部音域、音色的特点**

在歌曲的写作中，首先应当考虑的就是各种人声的音色和音域的表现作用。不同音色以及相同音色的不同音区，它们之间表情的细微差别对于歌词、旋律而言，其中的表现作用都会有很大的差别。因此学习者要有意识地“记忆”男女各声部的音色特质和其中的差异，在一定的歌词背景下选择最为适当的声部写作。

布里顿的《五首花之歌》，作品 47，尽管没有标明声部、音色，但从其演唱的音域来看，适合于抒情性的男女高音声部。

例 8－5



穆索尔斯基《在人群里》，是一首中音声部的独唱歌曲，音域 C 到♭E，在歌曲伴奏宽松的节奏背景下，歌唱旋律急切的述说着，带有叙事性。

例 8－6

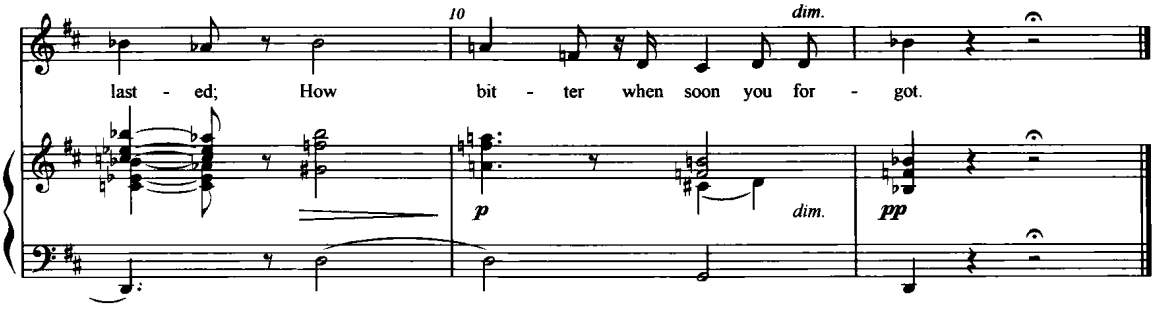
穆索尔斯基《在人群里》

Andante con moto

Voice

Un - seen in the crowd you went by me, Your look told me noth-ing at all. I first felt ex - alt - ed, then hum - bled. So high and a - las, then so small. It all hap-pened just in a mo - ment, but told me the whole sor - ry plot, How bliss-ful it was while it

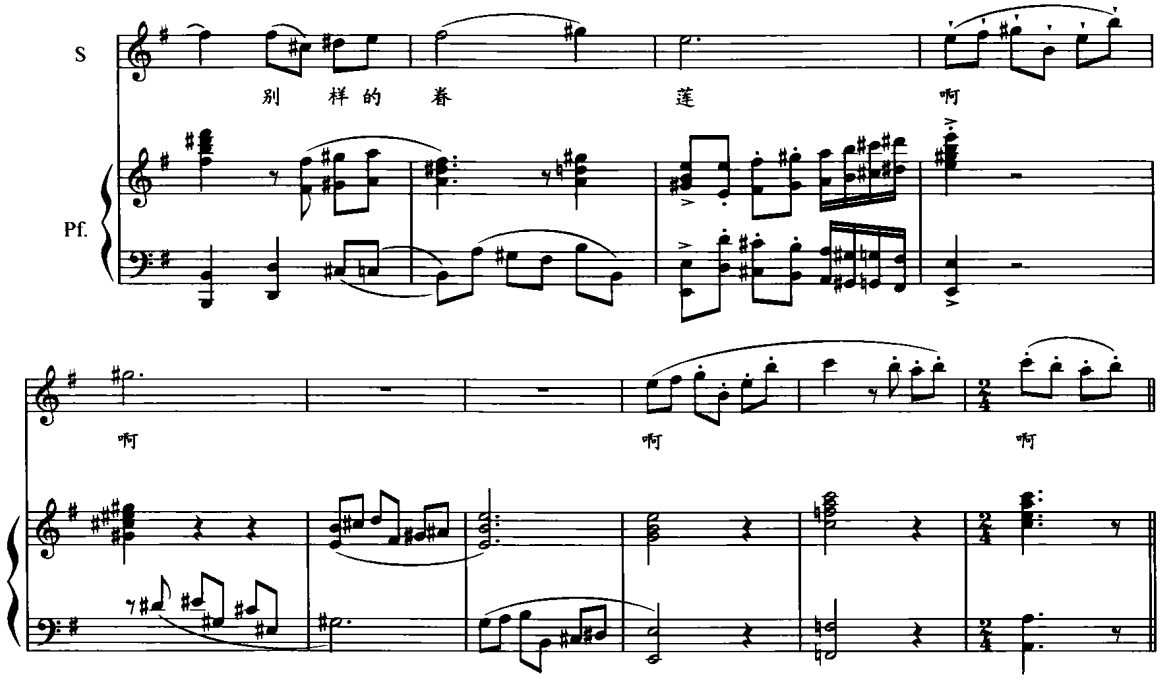
Piano



姚恒璐创作的花腔女高音独唱《二月兰》(王健作词),例中所引是歌曲的高潮部分,音区已经达到 c^3、b^2,在情绪达到一定的程度时,引用这样的音色音区,并以强力度演唱,则会达到相应的艺术效果。

例 8－7

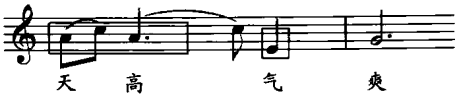
姚恒璐《二月兰》



2. 词曲写作中的结合关系

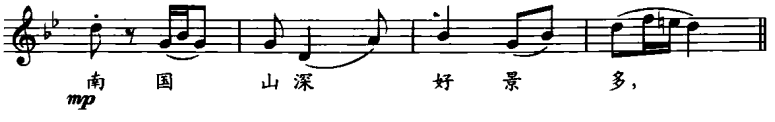
(1) 创作中词曲的有机结合是歌曲写作的基本问题。首先要在旋律线写作当中体现出歌词文学语言、语气的特点,注意中国语言中四声的关系,不能"倒字"。例如"天高气爽"四个字,其歌词朗诵的音调、语气以及词义在与旋律线结合当中,要贴切、自然顺畅:

如果处理成这样，就会形成四声音调的“倒字”：

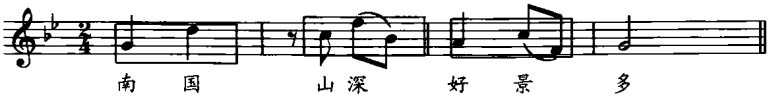


姚恒璐的歌曲《南国山林》(梁希词)的第一句：“南国山深好景多”，“南”字处理为短时值的顿音，与后面的“国”字相接，既在音调上统一，又体现出南方语言的特质。其后的“多”字又采用雅乐变徵音的拖腔，所以创作时在语言、语气与音乐风格诸方面都要加以考虑。

姚恒璐《南国山林》



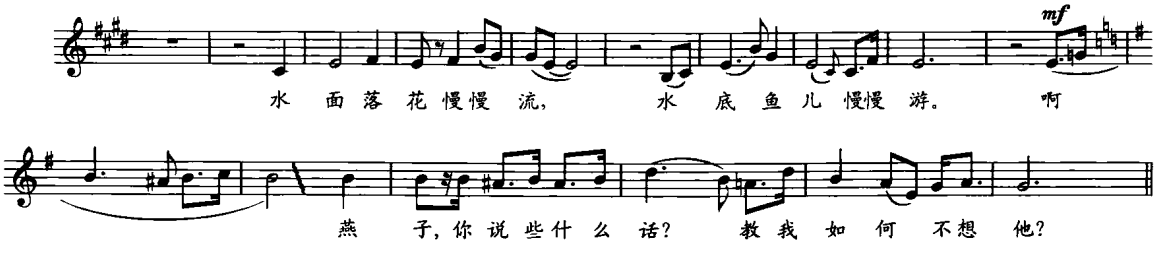
如果将曲调随意处理，稍不谨慎就会形成词组间的“倒字”现象，随之引来音乐语言的乏味：



赵元任的艺术歌曲《教我如何不想他》，在处理歌词、旋律之间的关系当中，堪称运用中国语言写作音乐旋律的典范。在四声的音调关系、歌词语气、语境与旋律的结合关系等等方面，都是值得我们细心体会、学习的。

例 8－8

赵元任《教我如何不想他》

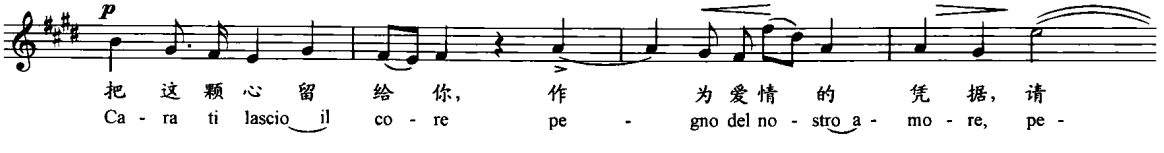


(2) 在词曲的结合当中，音符的数量与歌词字数的多少，构成了歌曲中词曲节奏的疏密关系，同时词曲与伴奏之间所形成的节奏关系也对音乐的表情、表现起到直接的作用。

在 L. 莱奥的歌曲《亲爱的，我为你留下这颗心》中，我们注意相同歌词如何用不同节奏加以处理。

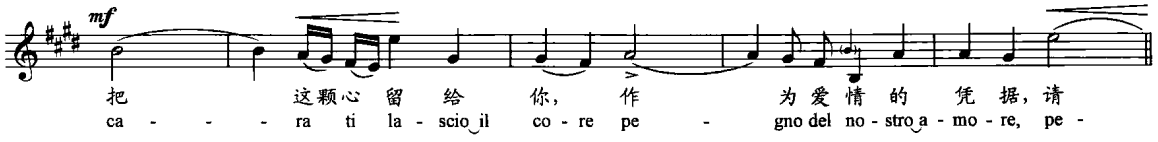
最初的词曲关系是比较紧凑的：

例 8－9－1



第二次再重复这句歌词时，节奏拉宽，力度加强：

例 8－9－2



这种在词曲节奏上宽窄不同的处理，导致音乐表情的明显改变，我们写作中应充分注意到这一特点。

3. **歌词所启示出来的调式调性色彩**

歌词常常是人类社会生活的再现，有时带有极强的风格指向。词中所提及的地名、人名等都会反映出彼时彼地的生活侧面，同样音乐的旋律风格也不能不顾及这些因素。

例 8－10

鱼谷洞泉

作词 范 江

太行山中有一眼神泉
泉水喷涌清冽甘甜
有人说它连着东海龙宫
是龙王派圣水浇灌农田。

在谱曲时，歌词中的“太行山”、“神泉”等词汇，已暗示作曲者在构思旋律的调式、歌曲的情调、速度以及所应当选择的音色声部时，都要考虑到其独特的地域性。

第四节 声乐与钢琴的几种写作关系

通常我们将演唱者与钢琴伴奏看做是独唱与伴奏的关系，这是大多数歌曲多声部的写作形态。然而，随着艺术歌曲的发展，多声部的形式也在悄然发生着变化。如伴奏的形式不一定是钢琴，也可能是一件或者数件其他乐器，例如使用室内乐、管弦乐等形式进行伴奏，尽管伴奏的音色不同，其中的写作原则却应当一致：

① 强调旋律与伴奏之间的互补及声部间的交替关系；

② 三行谱表的写法犹如三重奏的写作思维，要设计其中的主调或复调的写法；

③ 根据歌词中所提供的意境，启发、设计歌曲的旋律风格和伴奏的音型；

④ 设计文学意境与音乐意境相吻合的同一性与对比性的反差关系。

我们进而可以把独唱与多声部的关系发展到一种平等对话的境界，伴奏的角色逐渐为重奏的平等演奏关系所取代，称为：独唱与钢琴、独唱与室内乐，这种写作形式把演唱和器乐演奏视为重奏中平等的声部关系，声乐的演唱被视为多声部写作的一个音色声部，而不是独唱与伴奏的关系了。

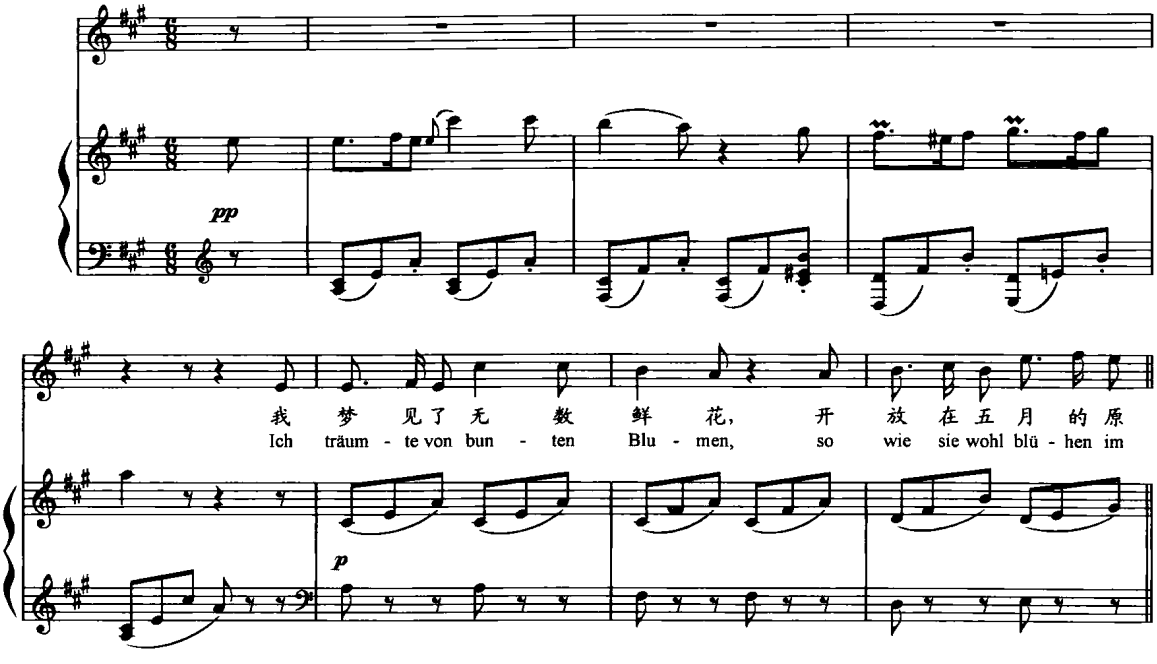
1. **引子、间奏与尾奏的写作**

前奏、间奏与尾奏虽然是歌曲中的附加成分，但对于整首作品而言，也是相当重要的组成部分。

(1) 主题旋律的引入，歌曲的最后一句作为歌曲的引子。

例 8－11

舒伯特《春之梦》

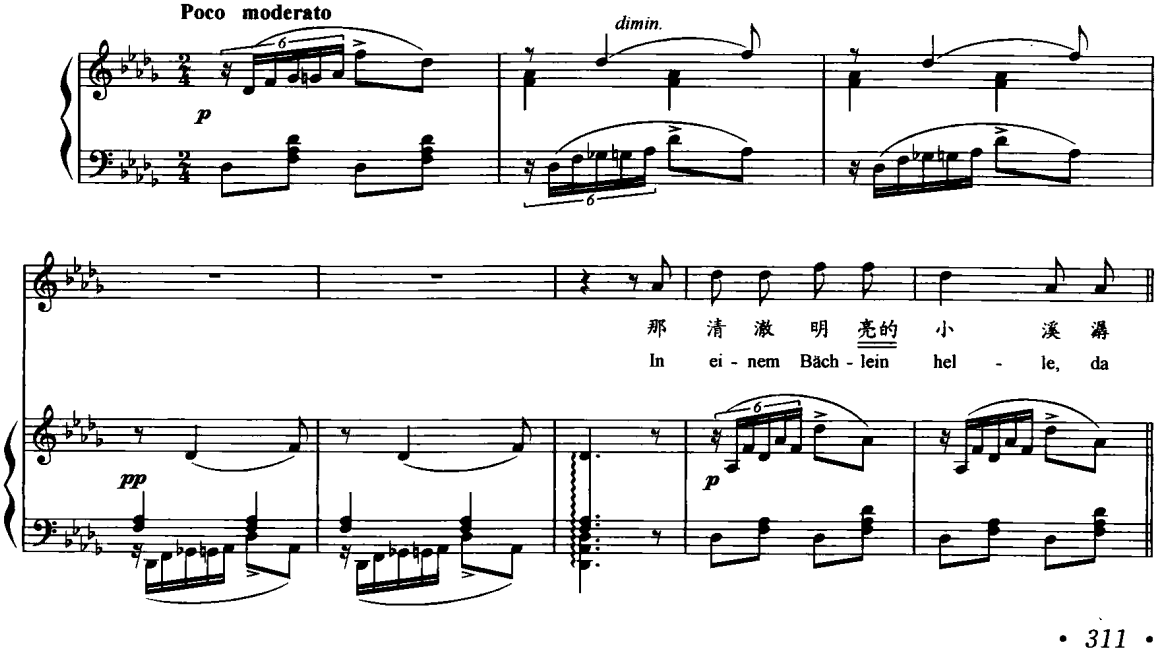


(2) 歌曲中主要意境的铺垫

舒伯特《鳟鱼》的前奏，描绘了水中游鱼的情景以及在表面平静中所蕴含着的忐忑不安的心境。

例 8－12

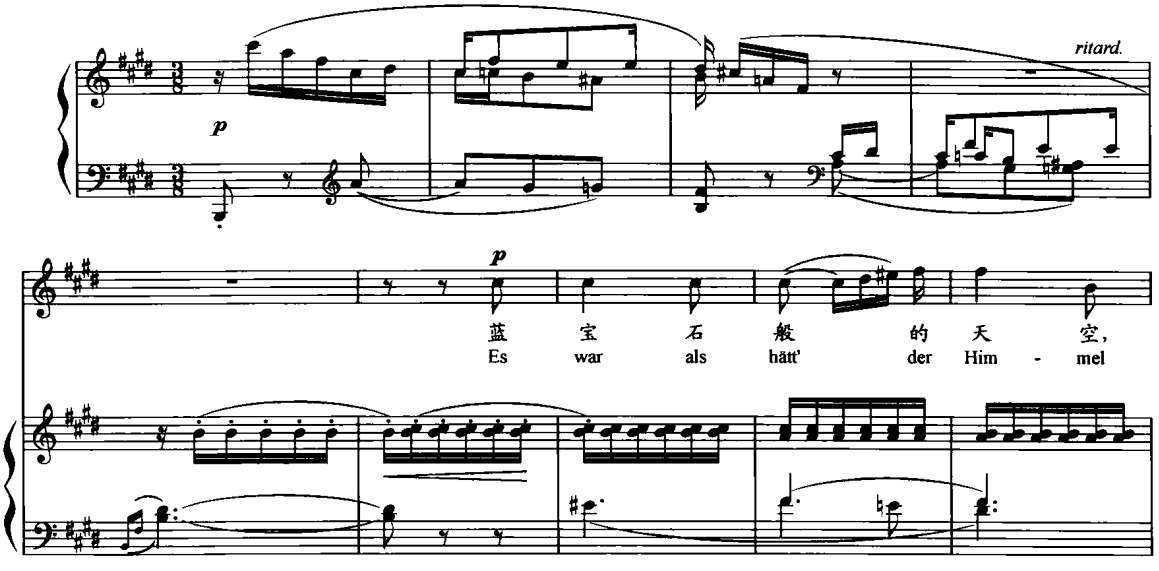
舒伯特《鳟鱼》



(3) 引子与伴奏部分呈现为两种形态

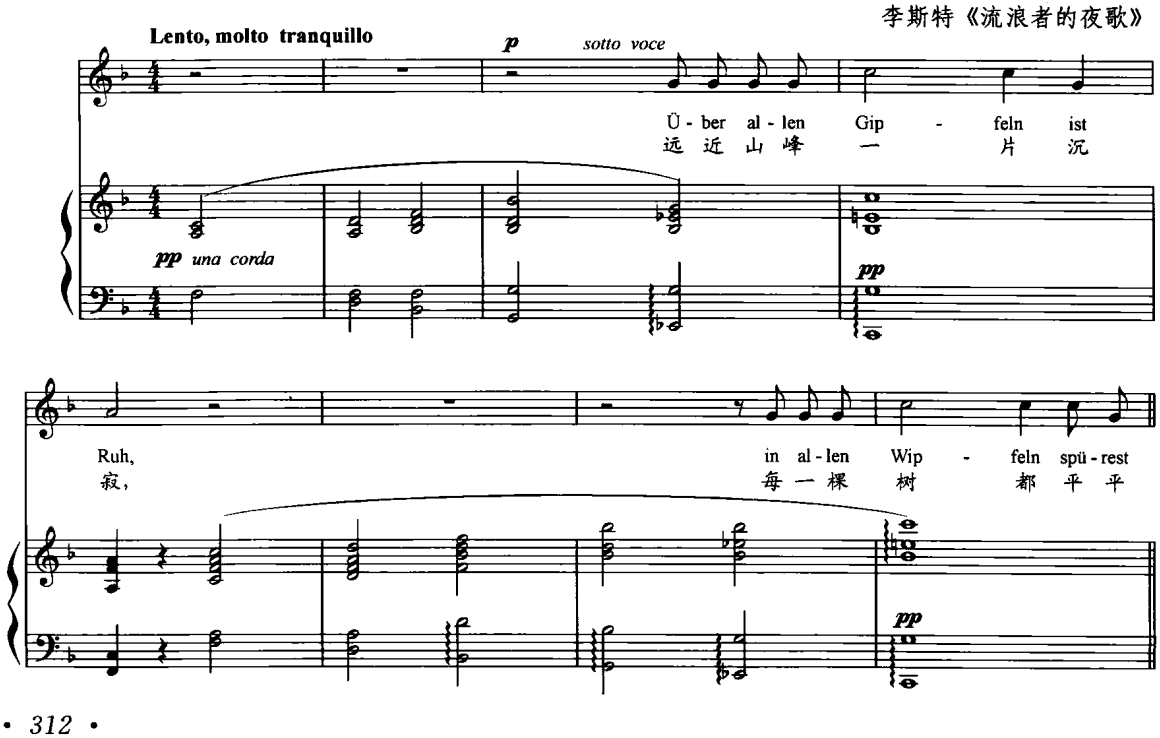
舒曼的《月夜》,引子的意境悠远、深沉,是线条形式的写法,但进入到演唱伴奏时,却改变为节奏性的律动织体,尽管左手部分还延续着线形进行,但在听觉上已经改变了意境。

例 8 - 13



李斯特《流浪者的夜歌》,引子只是一个两声部反向进行的音型,低音声部演奏出一个规律的下行三度,与演唱的主旋律似乎并无太大关联。

例 8 - 14

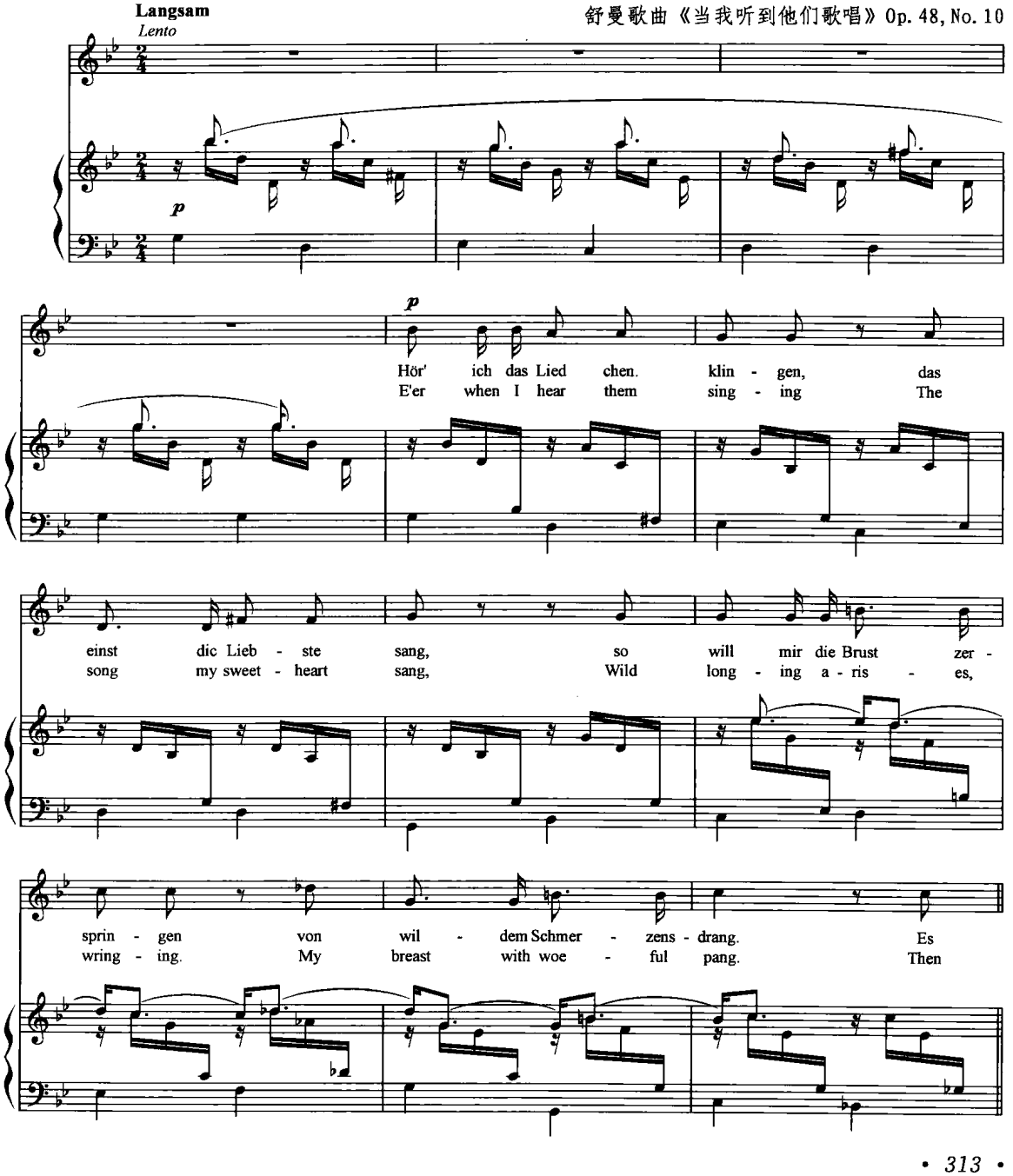


2. **伴奏织体的类型**

在本书的第五章《织体形态》中，我们已经介绍了钢琴织体的种种写法。在此基础上，我们对歌曲的伴奏形态加以总结，伴奏织体的写作增添了歌词的意境，以及演唱旋律与伴奏多声部之间的合作关系。独唱和钢琴的左右手犹如一种三重奏的写作关系，总的来讲，就是需要加强三部分之间的融会贯穿、互补、交替关系。

(1)固定音型

例 8－15

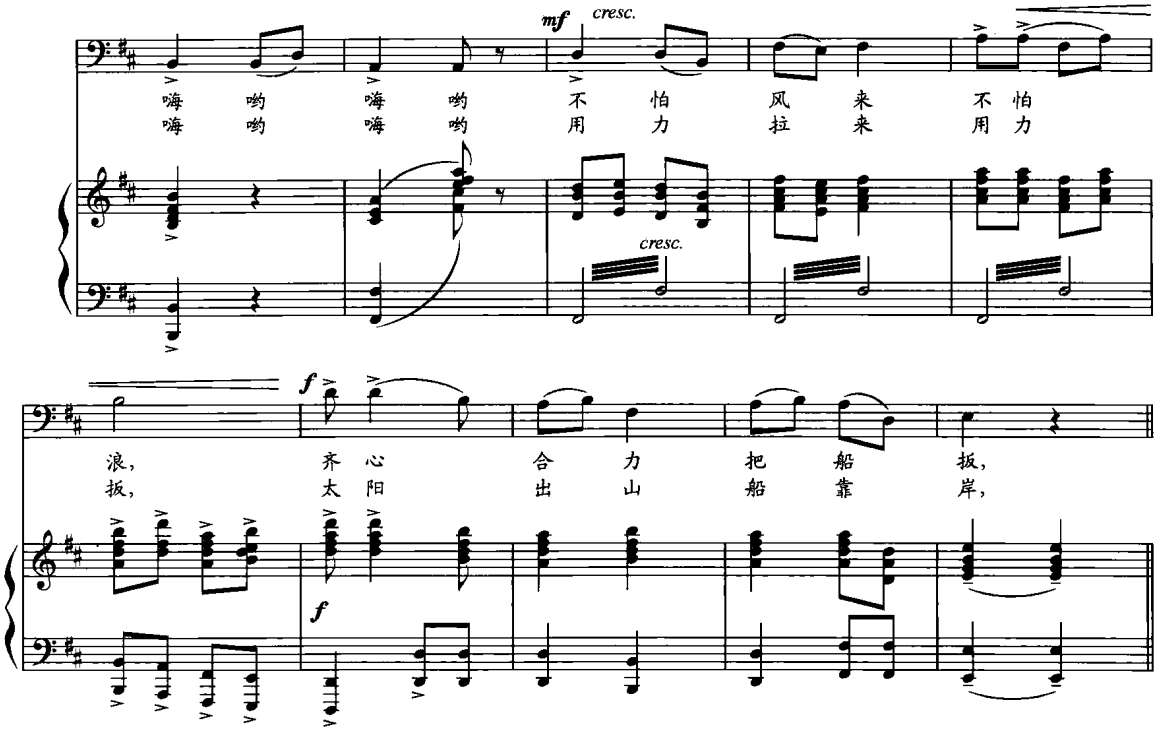


(2) 伴奏跟随声乐的旋律

桑桐的《天下黄河十八湾》《了止词》在男中音开始歌唱后，伴奏与演唱的音调基本同步，以和声式的节奏辅助同一旋律。

例 8－16

桑　桐《天下黄河十八湾》

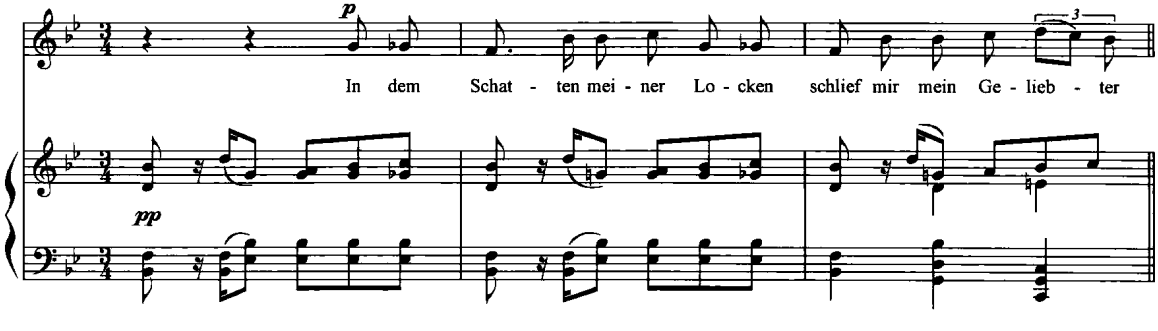


(3) 节奏性的音型

德国作曲家沃尔夫的歌曲《西班牙风格》，是一种先固定节奏型后在内声部变换和声色彩的作法。

例 8－17

沃尔夫《西班牙风格》



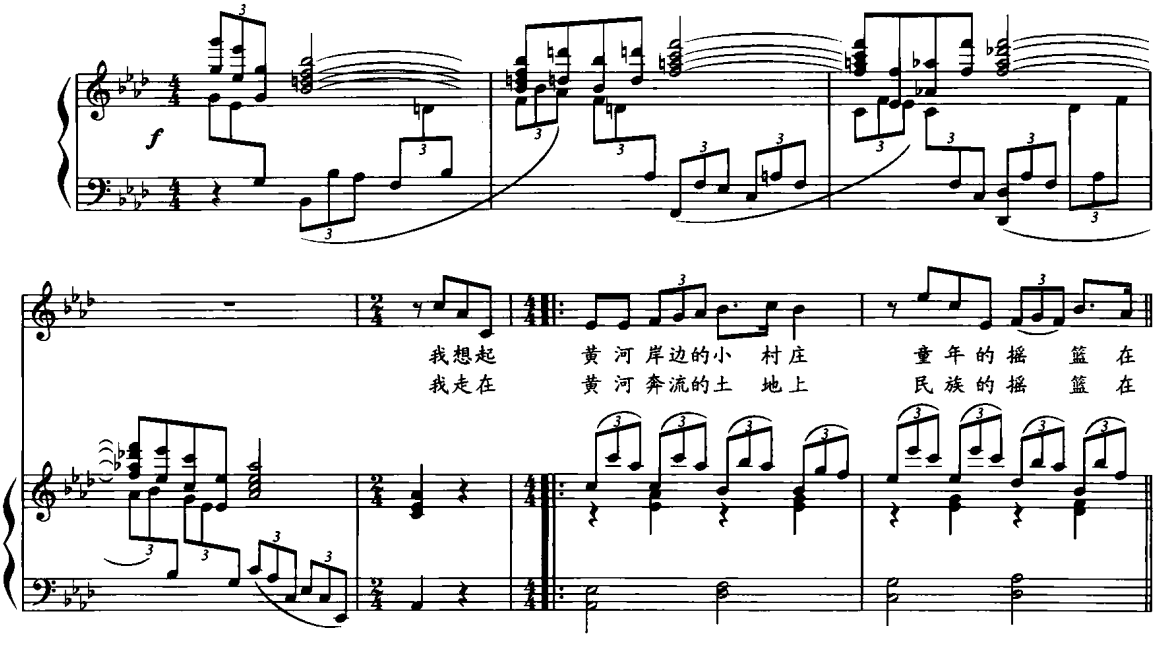
(4) 从歌曲的音调中提炼织体

姚恒璐独唱歌曲《母爱》(任卫新作词)中引子的音调来源于歌曲主题的主要动机，在前奏

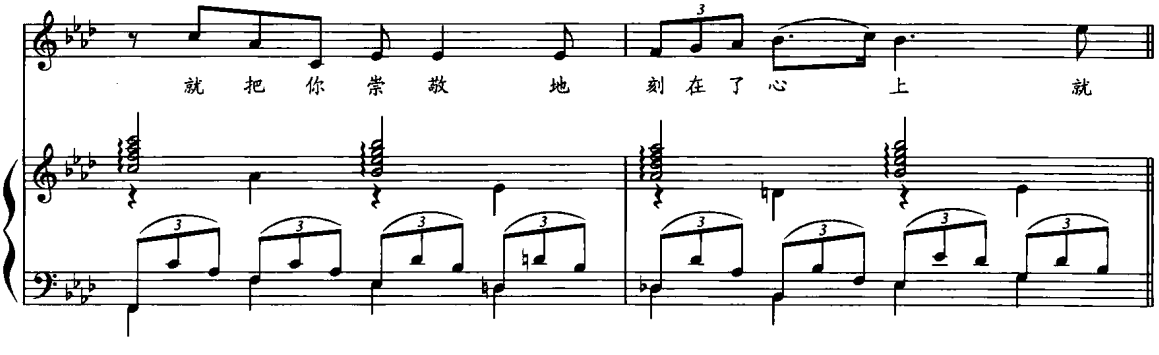
中以离调的方式写作。歌曲的开始部分，前奏$\frac{4}{4}$拍中的三连音、两层织体，在歌曲进入时变为三连音在上层、下面两层变为纵向和弦骨干的三层织体。

例 8－18

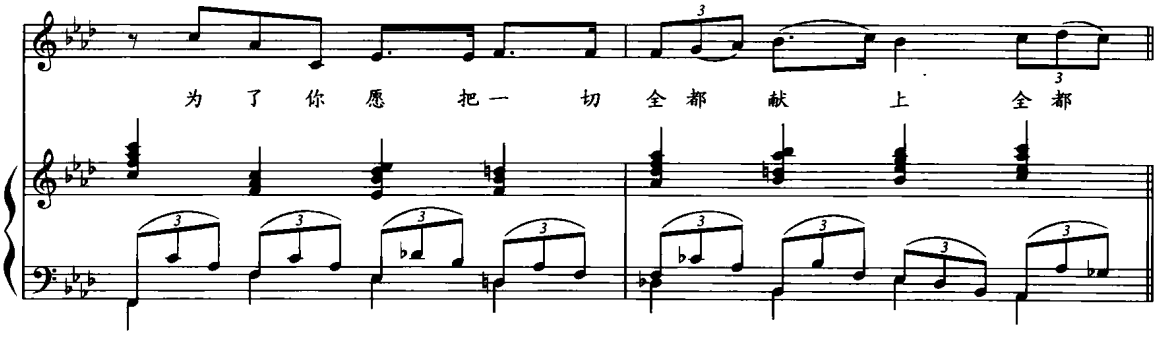
姚恒璐《母爱》



织体贯穿的作法表现在层与层之间复对位的思维，上层三连音换到中层。



将前面的二分音符和弦，变换为一拍一个，在整体上形成一个较为统一的织体类型。



(4) 线形化织体

沃尔夫的《冬日摇篮曲》，引子与演唱中的伴奏织体是一致的，在长时间持续在主——属和弦的和声功能基础上，织体以四层声部的线形进行为主要特征。

例 8－19

沃尔夫《冬日摇篮曲》

Bewegt 动荡地

schlaf'
快

ein, schlaf' ein, schlaf' ein, mein sü - sses Kind, schlaf'
睡， 快 睡， 快 睡， 我 甜 蜜的 宝 贝， 快

ein, mein sü - sses Kind, da drau - ssen geht der Wind, er
睡， 我 甜 蜜的 宝 贝， 外 面 刮 着 大 风， 它

(5)戏剧性的织体处理

贝多芬依歌德诗词创作的艺术歌曲《忧伤中的喜悦》，作品 83 之一，歌曲使用短小的旋律线条、短小的时值与钢琴伴奏之间密切的交替，使得音乐的叙事性、戏剧性表现得更加生动。这样的写法在许多类似风格的艺术歌曲中多有应用。

例 8－20

贝多芬《忧伤中的喜悦》

Andante espressivo

Trock - net nicht, trock - net nicht, Trä - nen der e - wi - gen
别 擦 干， 别 擦 干， 这 永 恒 爱 情 的

Lie be! Trock - net nicht! Ach nur dem
眼 泪！ 别 擦 干！ 啊， 用 这

贺绿汀的歌曲《嘉陵江上》，同样采用叙事性的演唱、戏剧性的伴奏方式，“画龙点睛”的将歌曲的意境刻画出来。

例 8－21

贺绿汀《嘉陵江上》

回 去！ 我 必 须 回 去， 从 敌人的刺 刀 丛 里 回 去！

把我打胜仗的 刀 枪， 放在我 生 长 的 地 方！

3. 三行谱表之间的织体互补关系

李斯特《如有一片芳草地》，织体中层作为分解和弦的声部，填充了节拍内部的细节；两端以线条写作的方式，构成对比式复调；上层还分离出一个重复主要旋律的线形声部，整个四层织体极富歌唱性。

例 8－22

李斯特《如有一片芳草地》

Allegretto con moto e grazioso

leggiero

p dolce

S'il est un char - mant ga - zon,
如 有 一 片 芳 草 地，

Que le ciel — ar — ro — se,
常 沾 天 赐 雨 露，

肖松《无家可归》a 小调与 C 大调交替，复合节拍：以 $\frac{4}{4}$ 拍来写作旋律线、以 $\frac{12}{8}$ 拍来写作伴奏部分，形成两股节拍复调的流动线。

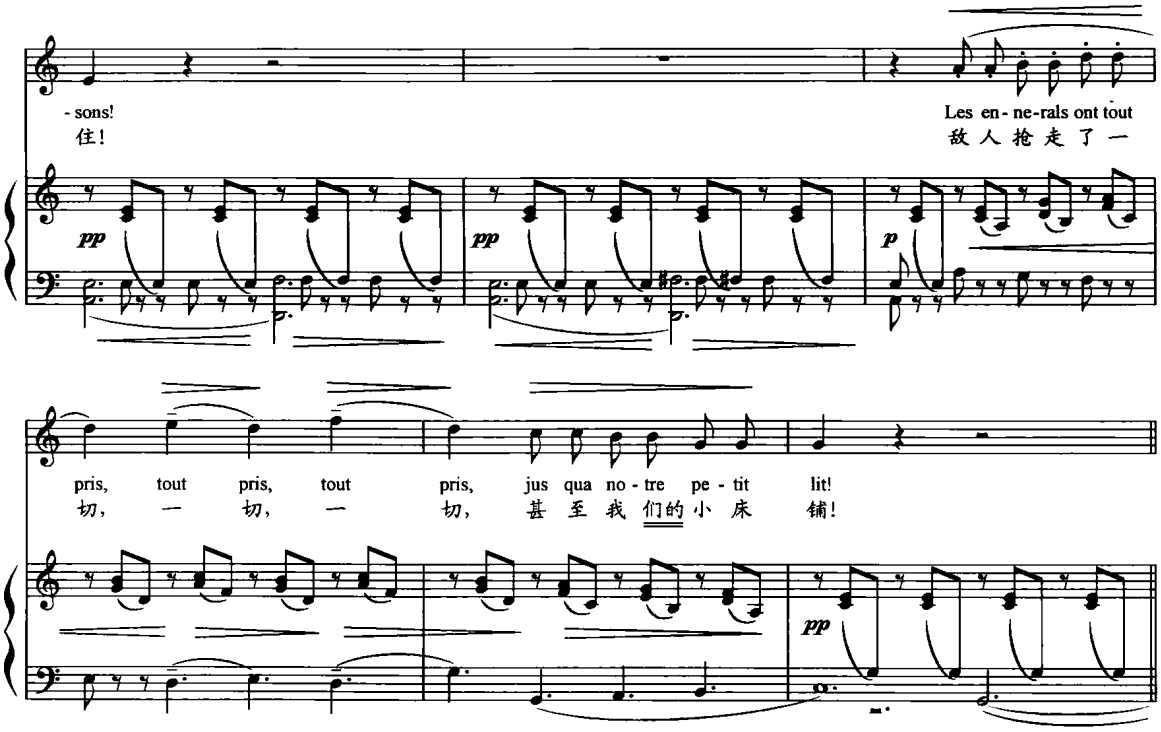
例 8－23

肖 松《无家可归》

(♩. = 144) doux et triste

p leger et rythme

Nous n'a vons plus de mai -
我 们 没 有 房 子

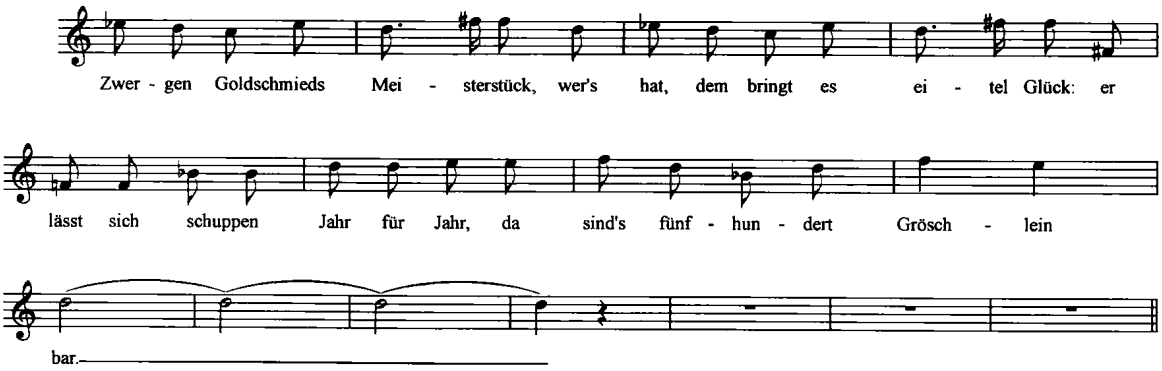


4. 调性布局

艺术歌曲中的转调或离调手法是表现艺术手段的主要途径，它不仅依赖于钢琴伴奏实现，在演唱的旋律中也应有意识地写作。很多作曲家往往在创作单旋律时就已经写作出转调或离调的旋律，加之线条与伴奏之间采用和弦外音，所形成的旋律色彩也为伴奏的和声背景做出了很好的铺垫。

沃尔夫《水仙女》就是以这样的方式构思了歌曲的主题旋律。

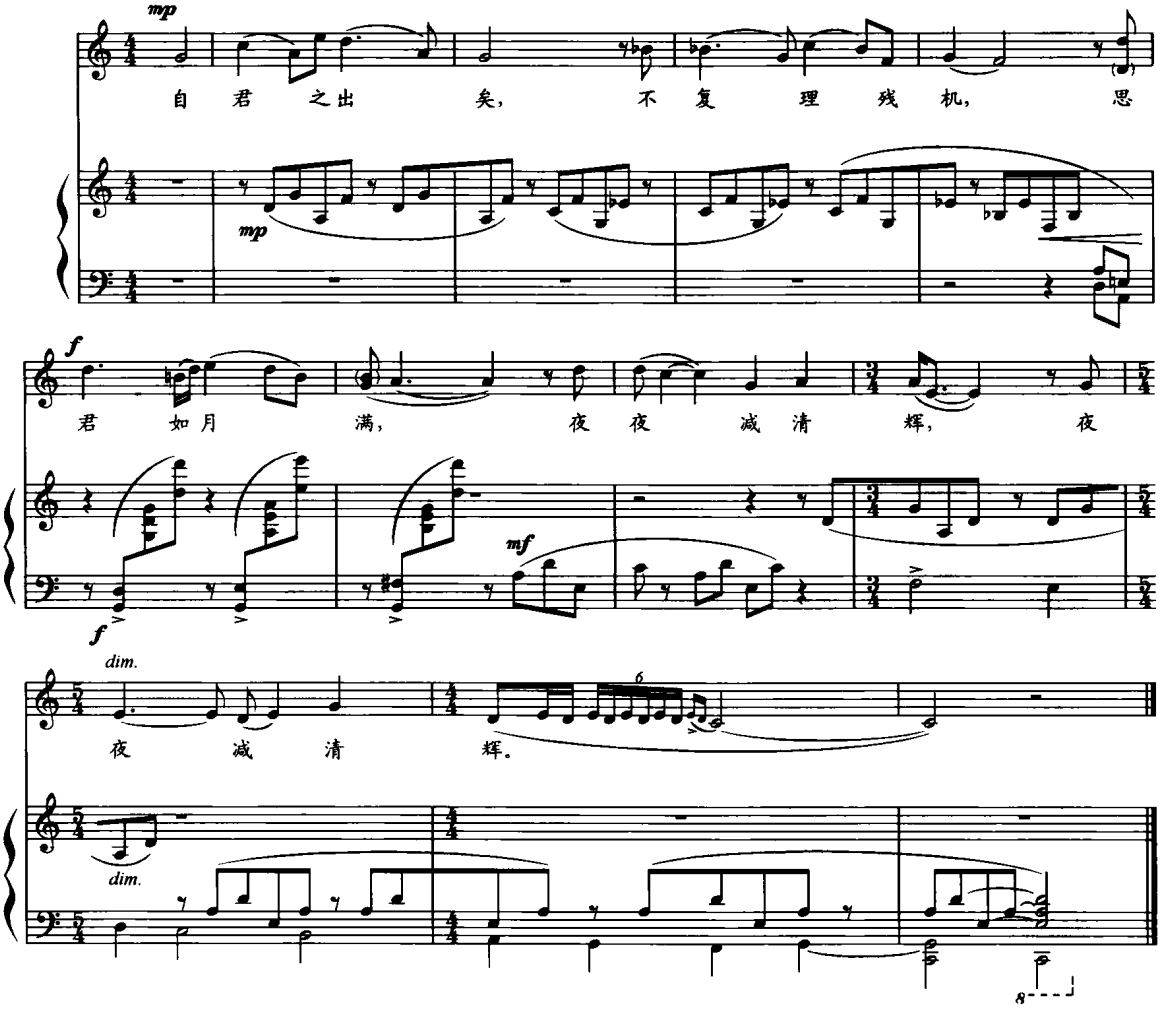
例 8－24



谭小麟的《自君之出矣》作品 47，旋律当中蕴涵着 C、♭B、a 最后又回到 C，伴奏中采用“跨小节”的重复性音型，与歌唱声部形成交替、互补。无论是旋律线、和声还是钢琴织体，都有很多“耐人寻味”的因素。

例 8－25

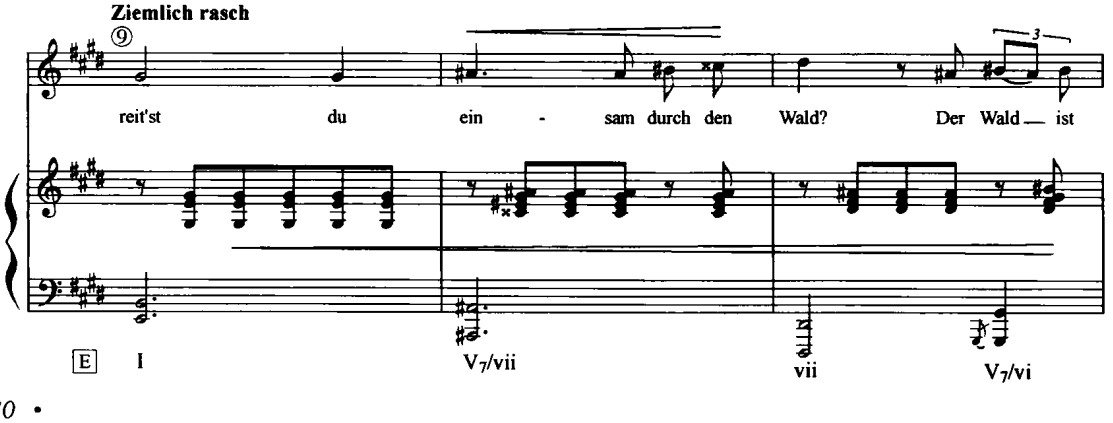
谭小麟《自君之出矣》

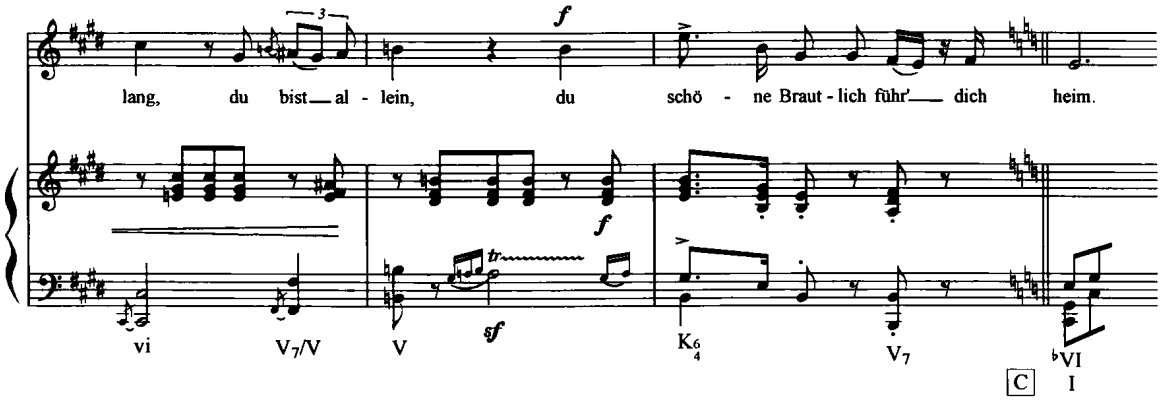


舒曼的艺术歌曲作品 39，在调性和声方面作了精心设计。

旋律从 E 大调转向 C 大调：

例 8－26

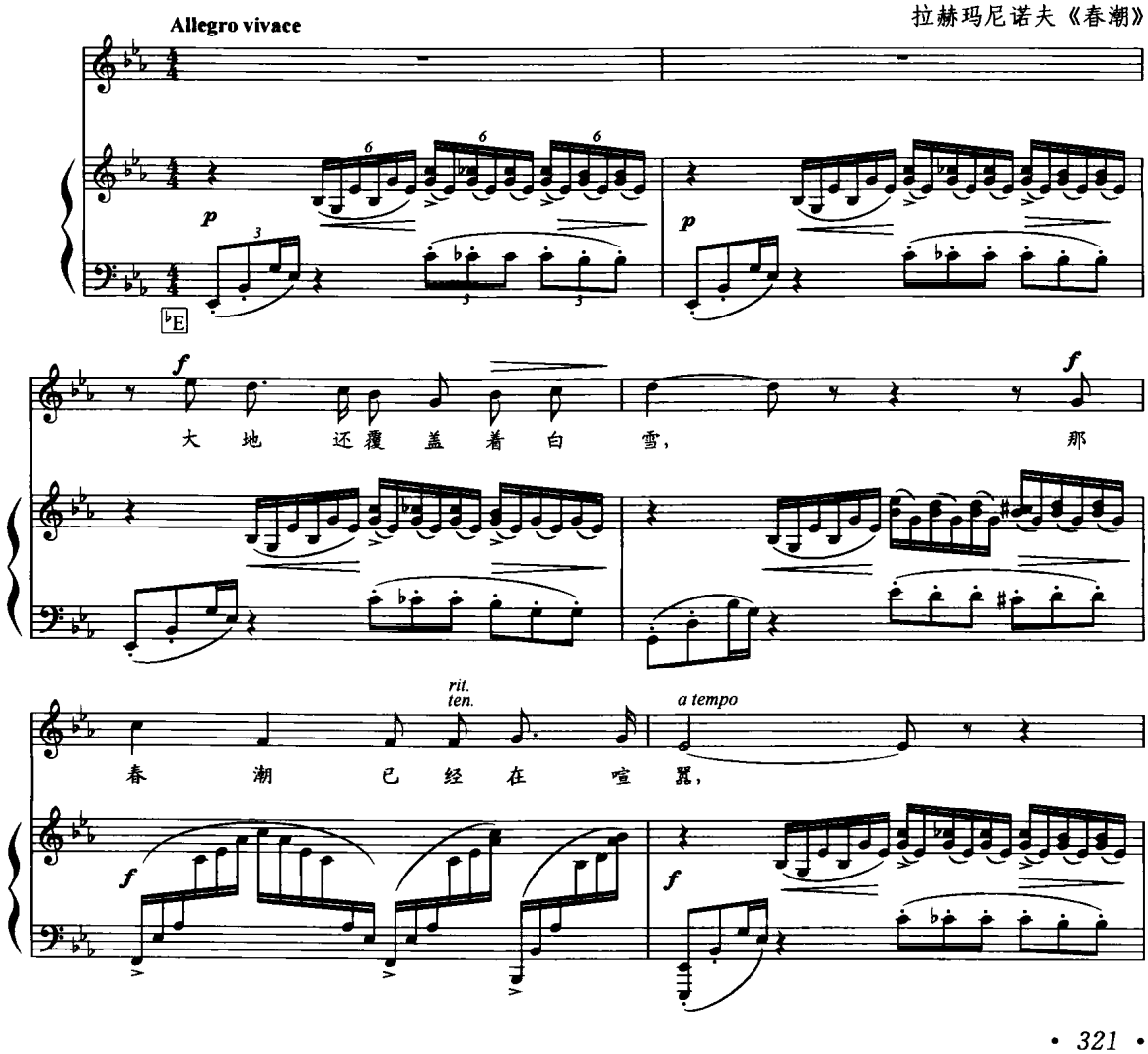


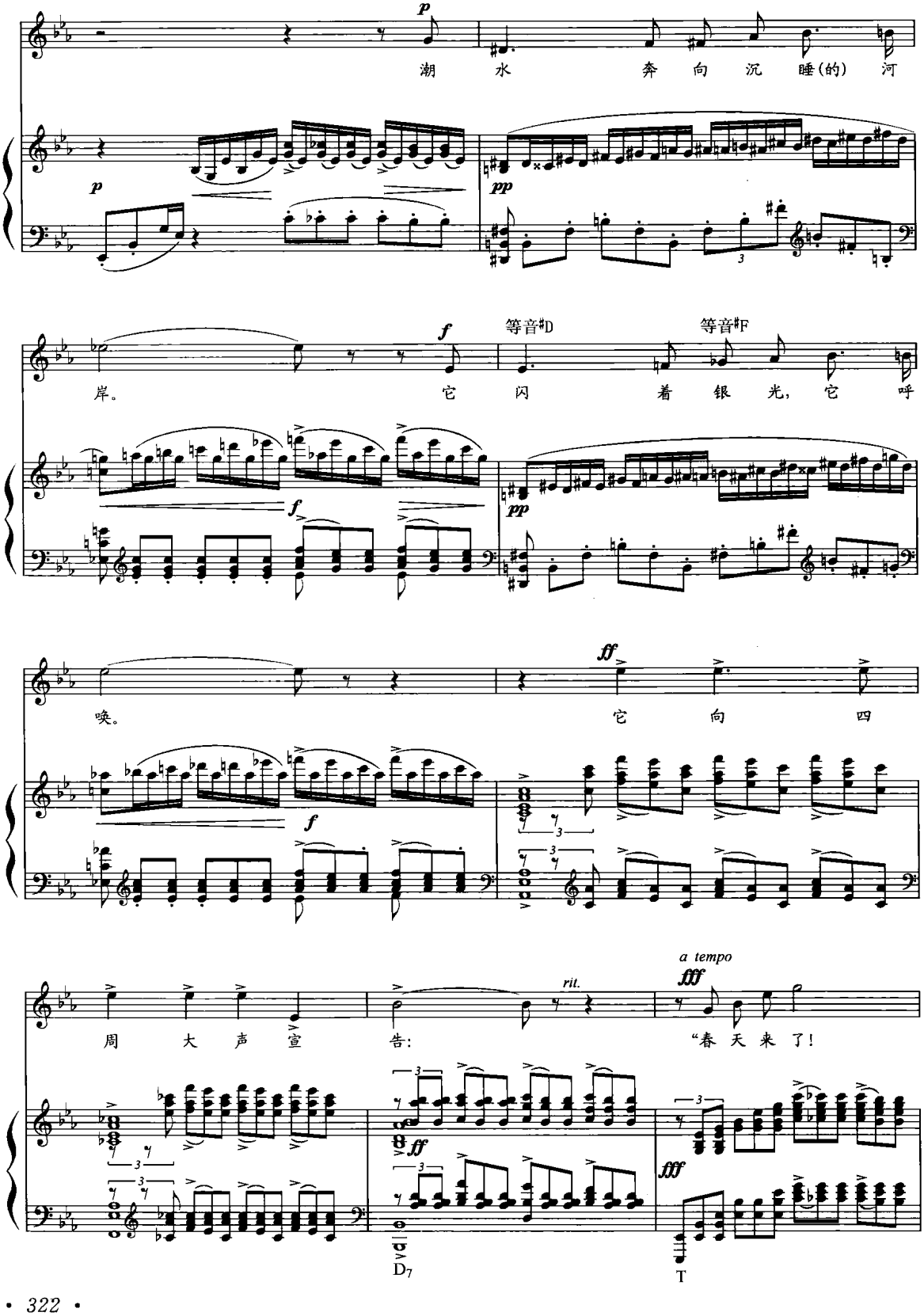


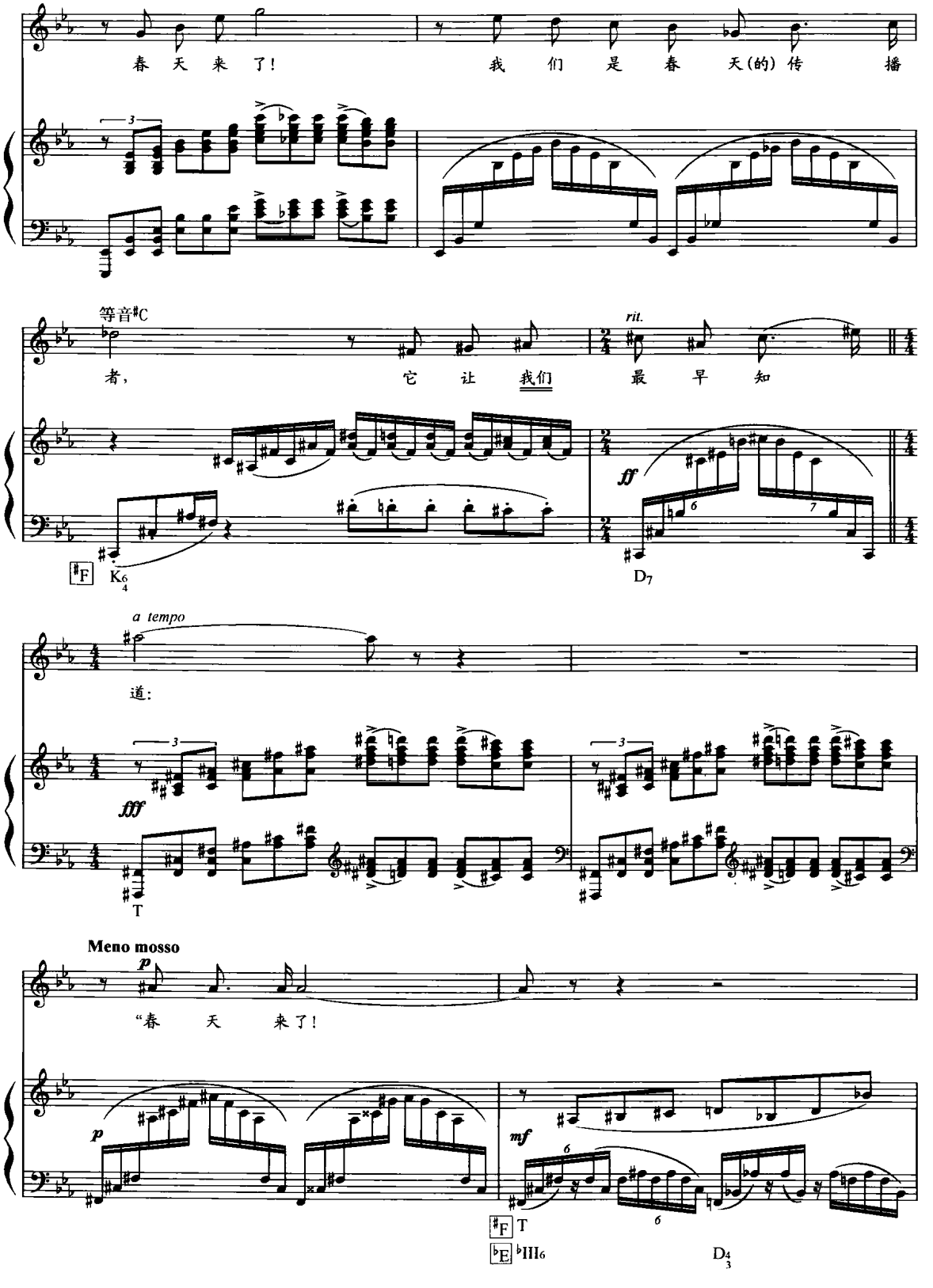
再以拉赫玛尼诺夫的艺术歌曲《春潮》为例，来看在艺术歌曲的写作当中，调性布局为歌曲的艺术表现所带来的生动效果。许多离调、转调的交接点都是以共同音高、共同和弦的替换，直接进入到另外的调性领域。

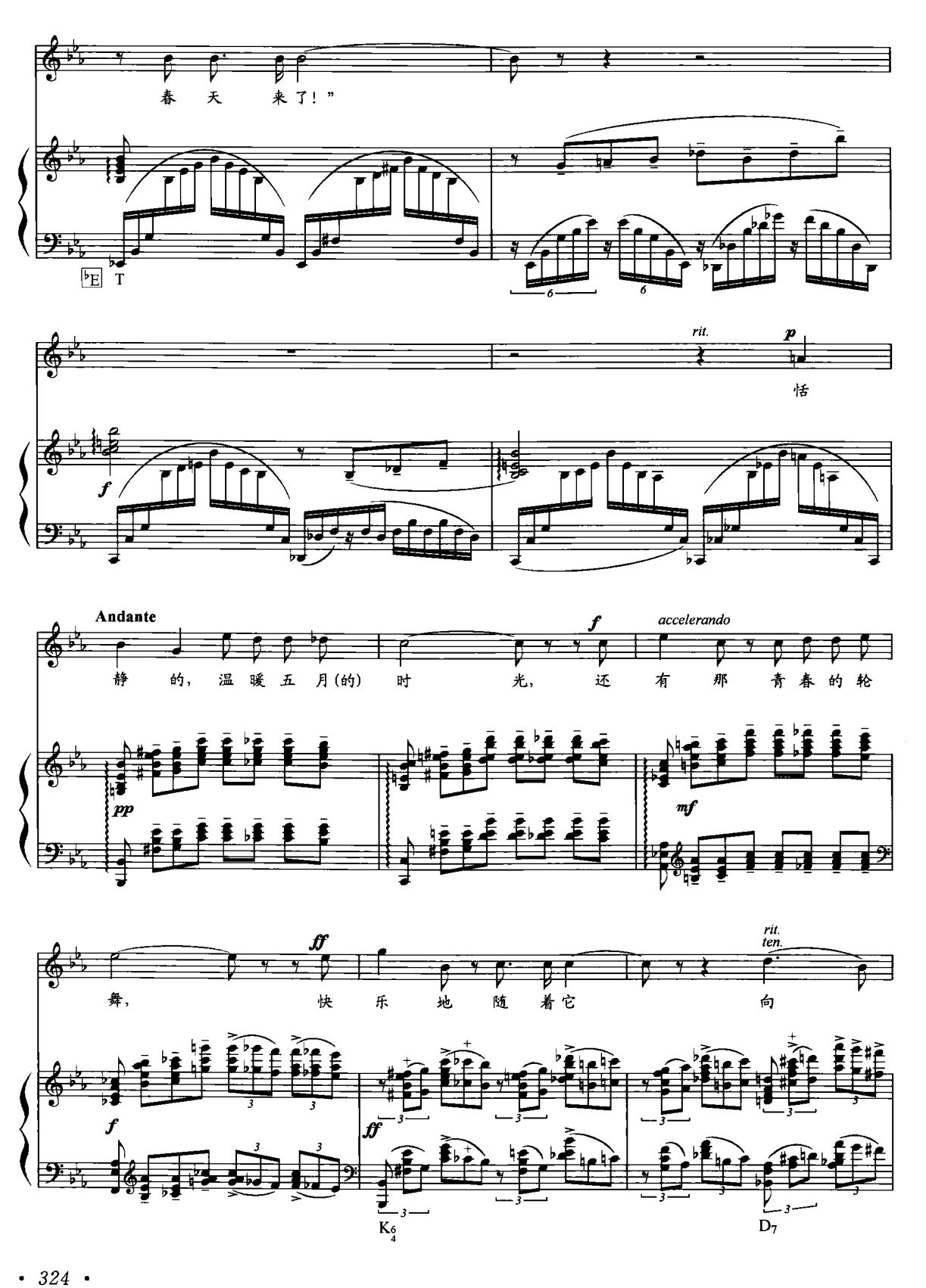
例 8－27－1

拉赫玛尼诺夫《春潮》




p
潮 水 奔 向 沉 睡(的) 河
p
pp
f
等音♯D
等音♯F
岸。 它 闪 着 银 光, 它 呼
f
pp
ff
唤。 它 向 四
f
周 大 声 宣 告:
rit.
a tempo
fff
“春 天 来 了!
ff
fff
D7
T


春 天 来 了！
我 们 是 春 天(的) 传 播
等音♯C
者，
它 让 我们
rit.
最 早 知
ff
♯F K6 4
D7
a tempo
道：
fff
T
Meno mosso
p
“春 天 来了！
p
mf
♯F T
♭E ♭III6
D4 3

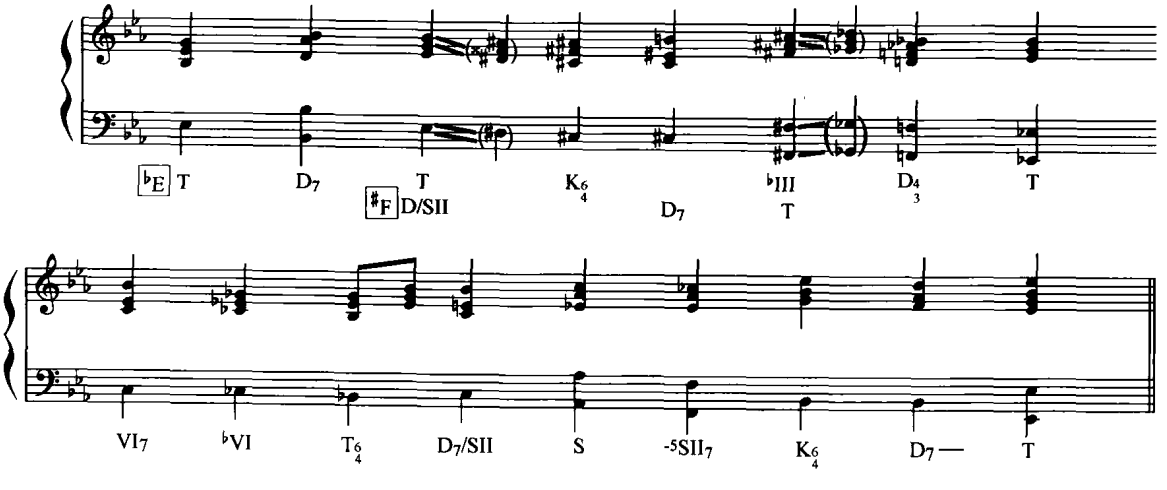

春 天 来了！”
♭E T
rit.
p
恬
f
Andante
静 的，温 暖 五 月(的) 时 光，还 有 那 青 春 的 轮
pp
f
accelerando
mf
舞，快 乐 地 随 着它 向
ff
rit.
ten.
f
ff
K6 4
D7

Allegro vivace

前。

请对照原谱，参看下列的和声进行，在♭E大调的主要调性背景下，歌曲采用了等音三度的离调、各种附属和弦、降种三和弦。全曲的调性布局如下：

例 8－27－2



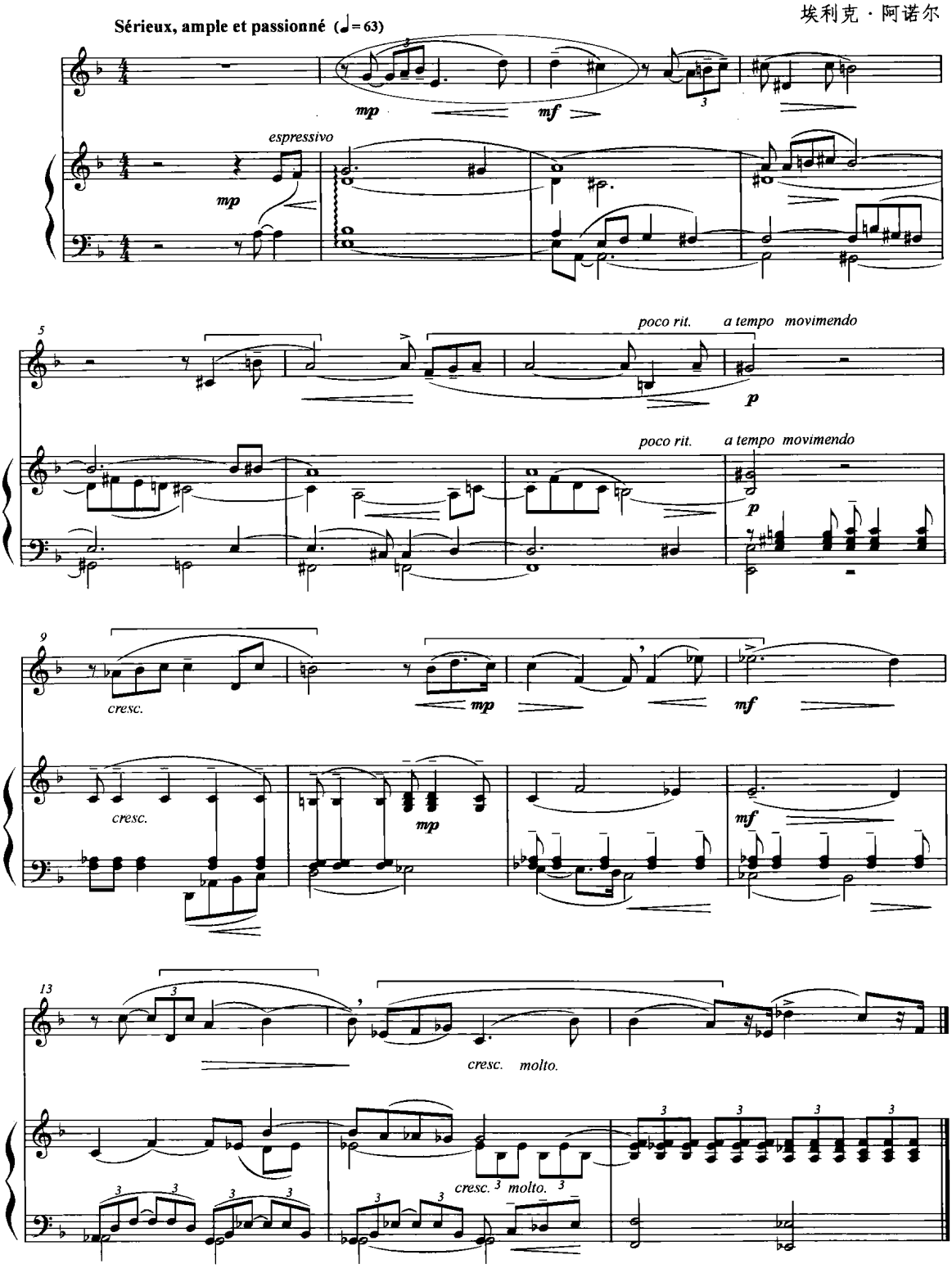
5. 主题动机的贯穿性构思写作

同钢琴小品的写作方式一样，在声乐作品中，沿用以主要动机作为起点的发展、构思方式，并且将其有机贯穿、变形于演唱与伴奏声部之间，这也是歌曲创作中的一种特点鲜明的作法。

埃利克·阿诺尔(Eric Arnal)为视唱而作的小品中基本动机出现在演唱声部的开始，以二度音阶式进行和小七度跳进为特征，其后的旋律线条都是以这样的音程特点为出发点写作、贯穿的。请注意谱例中开始时划圈的动机与其后划线部分之间的联系，这种特征是十分明显的。

例 8－28

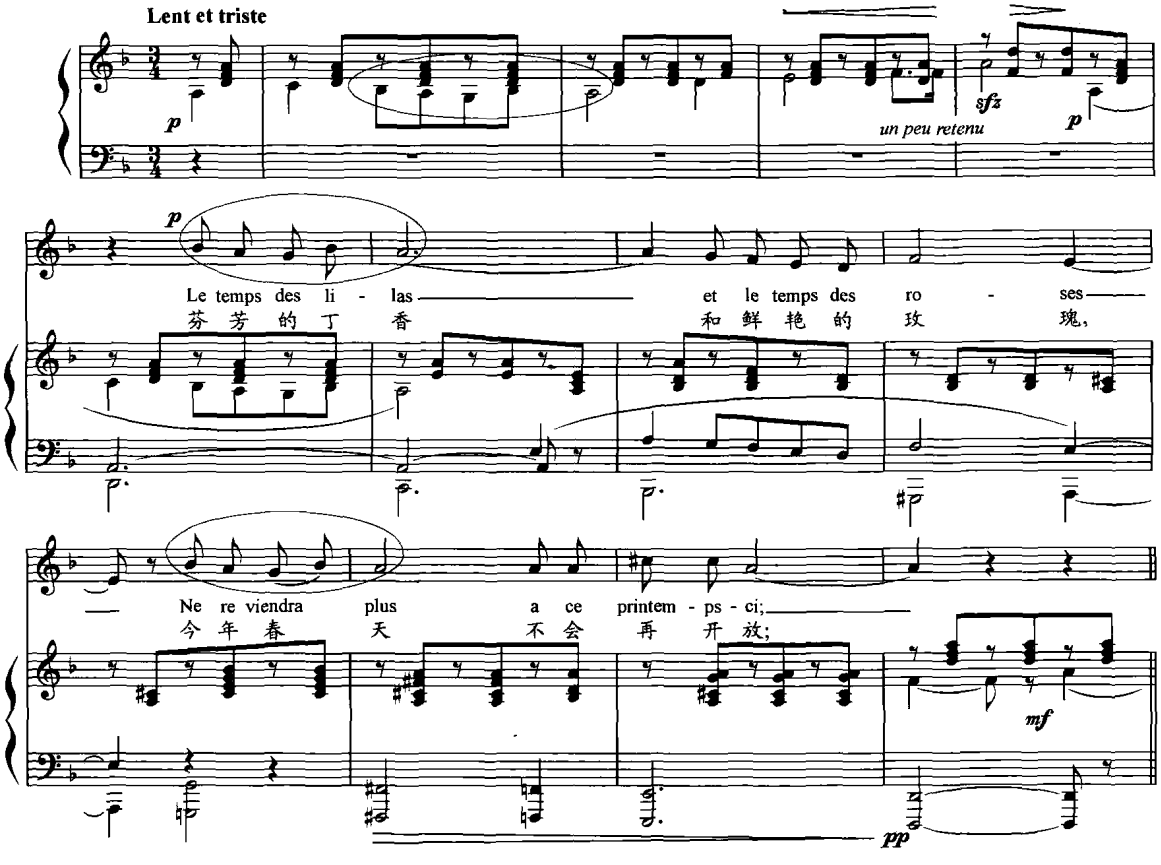
埃利克·阿诺尔


Sérieux, ample et passionné (♩= 63)
mp
mf
espressivo
mp
poco rit.
a tempo movimendo
p
poco rit.
a tempo movimendo
p
cresc.
mp
mf
cresc.
mp
mf
cresc. molto.
cresc. molto.

肖松《丁香花时节》，从钢琴引子开始，主要动机在低音声部出现。歌唱声部又多次起始在同一个四音动机上，加深了听觉印象，起到统一音乐材料的目的。

例 8－29

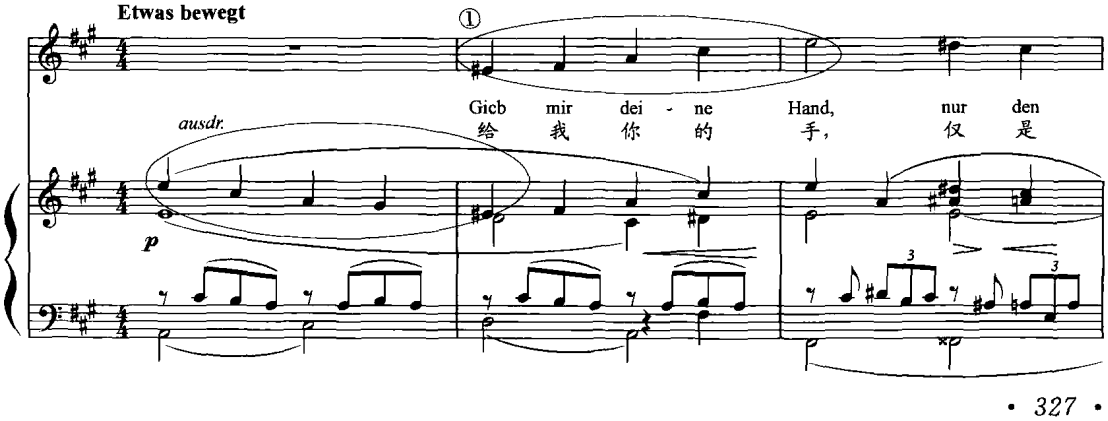
肖　松《丁香花时节》

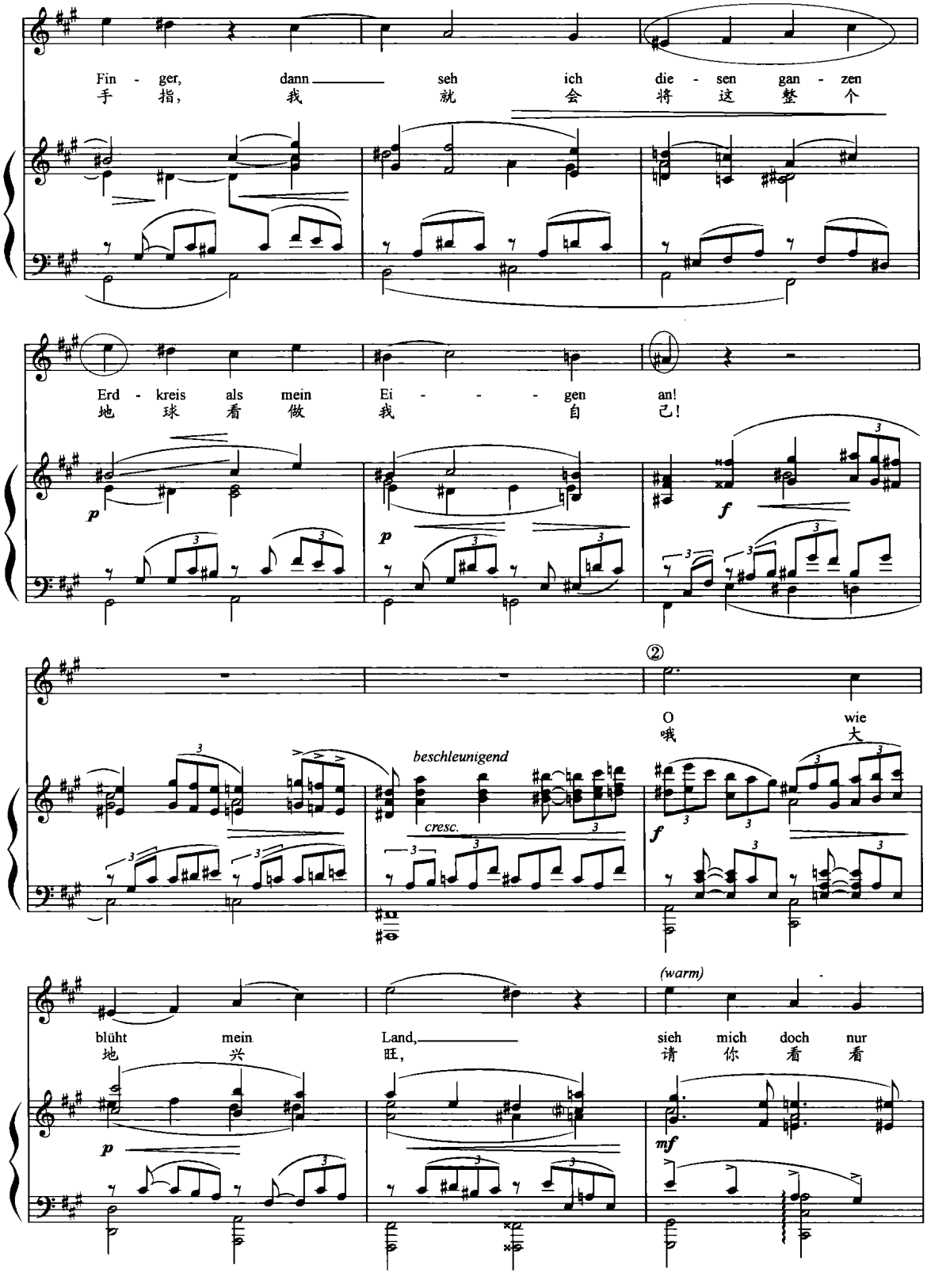


勋伯格的歌曲《颂扬》开始处的五音动机，不仅随后贯穿于演唱声部，而且在钢琴部分也有体现，引子的右手部分与演唱声部形成非严格的逆行倒影关系。纵观全曲，五音动机关系贯穿于始终。

例 8－30

勋伯格《颂扬》




Fin - ger, dann seh ich die - sen gan - zen
手 指, 我 就 会 将 这 整 个
Erd - kreis als mein Ei - - - gen an!
地 球 看 做 我 自 己!
p
p
f
②
O wie
哦 大
beschleunigend
cresc.
f
blüht mein Land, sieh mich doch nur
地 兴 旺, 请 你 看 看
(warm)
p
mf

③

an Dass ich mit dir ü - ber die

我! 我 与 你 共 同 跨 越

rasch steigernd (stringendo) cresc.

Wol - ken in die Son - - - ne kann!

洒 满 阳 光 的 云 端!

etwas zuruckhaltend

beschleunigend

feurig

hervorheben

zuruckhaltend

rit.

训练与思考:艺术歌曲写作的预备练习

歌词、旋律和钢琴伴奏,这三者是艺术歌曲写作的核心问题。在第二章,我们已经谈到过关于旋律写作的种种问题,它同样适用于歌曲的旋律写作;在第五章和第七章,我们也分别谈到过钢琴织体的设计和钢琴小品的写作问题,许多写作规律也同样适用于钢琴伴奏的写作。在这里,我们最应当关注的还是词曲伴奏之间的有机结合,如旋律的写作要与诗词的意境相吻合;钢琴伴奏起到辅助、烘托作用,也要与词曲的表现相一致。与艺术创作规律相一致的是,许多艺术歌曲写作的成败,不仅体现在作曲技法方面,还会体现在其他种种因素上,如作曲者的生活阅历、对社会生活的感悟、对文学作品的理解力、将情感转化为艺术表现力的能力等等。

训练 1　辨识歌词的风格定位与曲式结构

训练目的　在许多歌曲创作的过程中，首先作者拿到一首歌词，除了需要考虑局部的音乐主题是什么、为什么声部而作，还要想到歌曲的风格定位和整首歌词应当采用什么样的曲式结构完成。沿着这种歌曲创作的思考过程，我们可以发现在看到歌词时，就应当考虑到这些实际创作在其完成后的问题。

示　范　《中秋》［唐］李朴，可以将八句诗词分为两个乐段：

A

皓魄当空宝镜升，云间仙籁寂无声；

平分秋色一轮满，长伴云衢千里明；

B

狡兔空从弦外落，妖蟆休向眼前生；（对比句）

灵槎拟约同携手，更待银河彻底清。（再现句）

还可以将诗词处理成 A－B－A^1 三个段落，方案有二：

一、

A

皓魄当空宝镜升，云间仙籁寂无声；

平分秋色一轮满，长伴云衢千里明；

B

狡兔空从弦外落，妖蟆休向眼前生；

灵槎拟约同携手，更待银河彻底清。

A^1

（重复）皓魄当空宝镜升，云间仙籁寂无声；＋ 虚词、伴奏的尾奏等。

二、

A

皓魄当空宝镜升，云间仙籁寂无声；

平分秋色一轮满，长伴云衢千里明；

B

狡兔空从弦外落，妖蟆休向眼前生；（对比段）乐句的重复＋虚词，扩充成为一个乐段；

A^1

灵槎拟约同携手，更待银河彻底清。（再现段）

乐句的重复＋虚词，再加上伴奏的补充，使其扩大成一个乐段。

习　题　（共 8 条）

在制定歌词将要以什么样的曲式结构谱曲时，首先要弄清诗词语言结构所要表达的内容和含义。还要注意：

① 歌词中是否指出了特定的地域性或含有的民族性特征；

② 认清歌词的格调是什么：抒情、进行、叙事、诙谐等；

③ 决定采用什么调式调性、节奏节拍写作；

④ 歌词的内容与结构息息相关，选定一种结构还要考虑符合音乐的表现内容；

八月十五夜玩月

刘禹锡

天将今夜月，一遍洗寰瀛。
暑退九霄净，秋澄万景清。
星辰让光彩，风露发晶英。
能变人间世，攸然是玉京。

曲江对酒

杜　甫

一片花飞减却春，风飘万点正愁人。且看欲尽花经眼，莫厌伤多酒入唇。
江上小堂巢翡翠，苑边高冢卧麒麟。细推物理须行乐，何用浮名绊此身。

秋　　思

陆　游

利欲驱人万火牛，江湖浪迹一沙鸥。日长似岁闲方觉，事大如天醉亦休。
砧杵敲残深巷月，梧桐摇落故园秋。欲舒老眼无高处，安得元龙百尺楼。

珊　　瑚

徐志摩

你再不用想我说话，
我的心早沉在海水底下；
你再不用向我叫唤：
因为我——我再不能回答！

除非你——除非你，也来在
这珊瑚骨环绕的又一世界：
等海风定时的一刻清净，
你我来交互你我的幽叹。

篝火之歌

席慕容

我心素朴　一如旷野
纵是明知那前路上
埋伏着多少不能躲闪的坎坷与灾劫

还是燃起篝火来吧
在这岁月更替的前夕
让我们举杯呼唤着祖先的灵魂
在森林如记忆一般消失之前
在湖水如幸福一般枯竭之前
在沙漠终于完全覆盖了草原之前
我们依旧愿意是个谦卑和安静的牧羊人

这黎明前满满的第一杯酒啊
依旧　要敬献给　天地诸神

虞　美　人

李　煜

春花秋月何时了，
往事知多少？
小楼昨夜又东风，
故国不堪回首月明中。
雕栏玉器应犹在，
只是朱颜改。
问君能有几多愁，
恰似一江春水向东流。

梦 的 花 瓣

青　谷

星光眨着冷眼
你在梦的水边绽开
你梦见春
你梦见秋
你梦见冬天
转眼春又来

夜雾笼着寒水
你把梦的琴弦拨响
春化了雪
秋扫了叶
冬天还会来
蜜蜂也会来

小诗一首

徐志摩

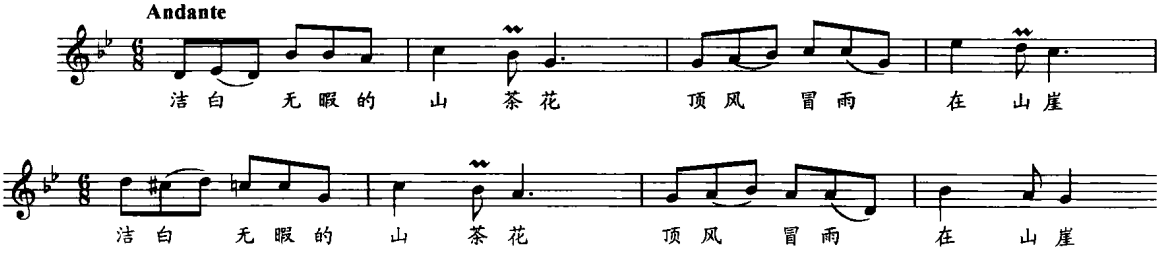
我羡慕
他的勇敢，
一点亮
透出黑暗！

他只有
那一闪的焰，
但不问
宇宙的深浅。
多微弱
他那点光，
寂寞的，在黑暗里彷徨！

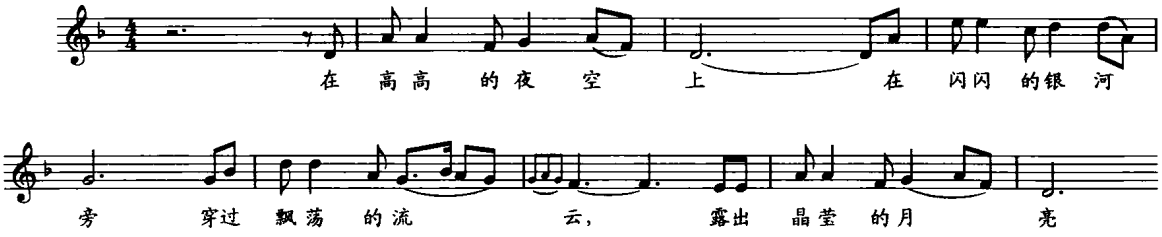
训练2　为一句歌词谱曲

训练目的　一句歌词，特别是一首歌曲的第一句歌词，往往带有很强的思想性、意境和含义，它也常常是音乐主题的开始。体现出鲜明的主题特征。因而将一句歌词写好，就可能为整首歌曲奠定一种坚实的基调。此外，这种“短平快”式的训练方式，也可以使学习者在较短时间内接触到较多的歌词类别，当学习者接受一首新的歌词时，能够在最短的时间内，思考词曲关系，感受歌词带给音乐的实际效果，培养他们对于写作音乐主题的敏感度。

示范1　《山茶花》“洁白无暇的山茶花，顶风冒雪在山崖。”可以感觉到，歌词在赞颂着山茶花般的一种精神，正所谓“借景抒情”。这首女高音独唱歌曲的旋律写作采用$\frac{6}{8}$拍，一句歌词重复乐句，g小调的调式，其中有几次六度大跳与细碎的半音化音阶相结合，使曲调既含有委婉含蓄之意，又具有颂扬之情。



示范2　《月亮》“在高高的夜空上，在闪闪的银河旁，穿过飘荡的流云，露出晶莹的月亮。”显然，这是一首描绘景色的诗句，但还隐藏着一丝淡淡的忧愁，将这种情景中的双重感受写在旋律中，需要认真品味词句中的韵律和含义。歌曲采用$\frac{4}{4}$拍弱起的八分音符，为的是弱化“在”这个虚词，而强化“高高的”、“闪闪的”，这与朗诵的语调是一致的。下面的旋律采用了抒情男、女高音独唱音色，自然小调式（羽调式）的音调为诗词的情调做出了恰当的表达。



习 题　一首歌词可以考虑作二至三种不同风格、速度、节拍的旋律，为同一首歌词多次谱曲，注意最大限度地挖掘艺术表现上的多种可能性(共 14 条)。

在训练谱曲时，需要考虑如下几个方面的问题：

① 声部的类别：你是为女高音还是为男中音写作，旋律中的演唱音色的想象也是必须的。

② 采用怎样的调式、调性：调式决定音乐的风格，调性决定音乐的色彩和音域的限定。

③ 采用什么样的节拍，及节拍内部的节奏律动，这些因素对于音乐的表现也是相当重要的。

勿 忘 我

林爱淋

那年我离开祖国，妈妈送我一束“勿忘我”，
我把这束神情的花朵，紧紧地贴在心窝。

咏　　蝉

康　熙

饮露当凉夜，吟风向晚晴。

追 寻 梦 土

席慕容

这里是不是那最初最早的草原，这里是不是一样的繁星满天。

天 使 鸟

林　凤

天使鸟从天空飞落，在海水的深渊，将一粒丧身海难的种子衔起。

荒　　原

田　莹

我知道，我无法走进你，一种原始的神秘向我暗示，如命运的感应。

草

白居易

离离原上草，一岁一枯荣，野火烧不尽，春风吹又生。

山　　中

徐志摩

庭院是一片静，听市谣围抱；织成一地松影——看当头月好！

念　奴　娇（赤壁怀古）

苏　轼词　杨荫浏译谱

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。

故垒西边，人道是三国周郎赤壁。

关　山　月

李　白

明月出天山，苍茫云海间。长风几万里，吹度玉门关。

满　江　红

岳　飞

怒发冲冠，凭栏处，潇潇雨歇。抬望眼，仰天长啸，壮怀激烈。

雨　之　竹

青　谷

忆湘妃，君山重重啊不见你的踪影，湘雨潇潇啊总是下个不停，

紫箫声声啊，可听见我的呼唤，我的梦里啊，依然是斑斑竹影。

幸　　福

罗　洛

鸟是幸福的，它把歌献给林莽献给旷野。

波　与　云

郭沫若

碧波伸出无数次的皓手，向天上的白云不断追求。

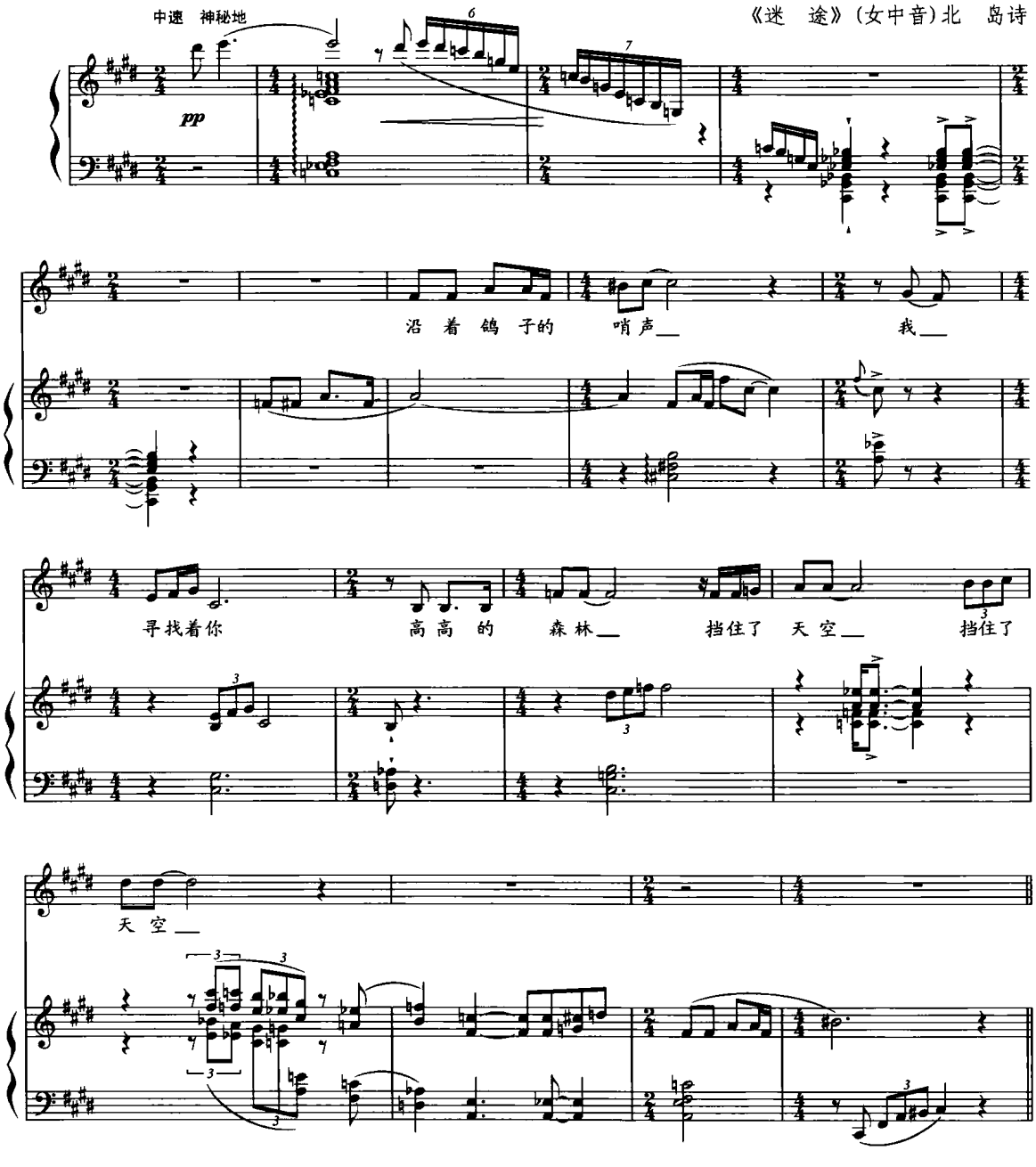
训练 3　为一句歌曲配置伴奏

训练目的　　与上面所讲到的训练方式和目的一致，为一句歌曲（歌词加旋律）配置歌曲伴奏，为的是在较短的时间内使学习者接触到更多的旋律样式，以及面对诸多旋律样式所应当具备的钢琴伴奏的写作能力。钢琴伴奏的类型可以分为：强调线形运动、和声式的节奏、分解

和声的音型、强调唱与伴奏之间呼应的戏剧性处理、固定某种音型的抒情性写法等等。钢琴伴奏的方式取决于歌词所引发的意境和词义中蕴含的情绪。

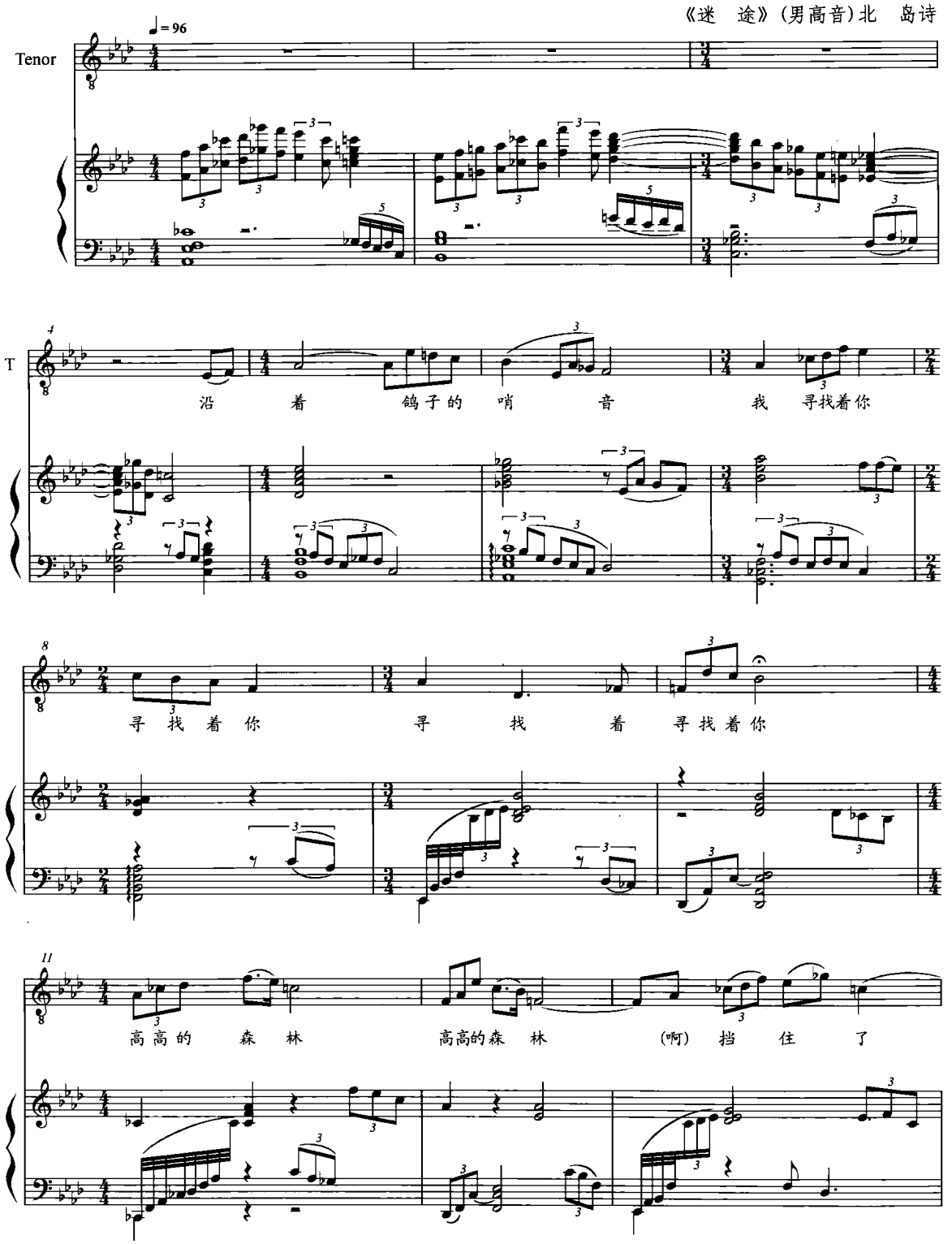
示　范　　下面这首由北岛作词的《迷途》，分别由两人作曲，两位作曲者对词曲做出了不同的处理。

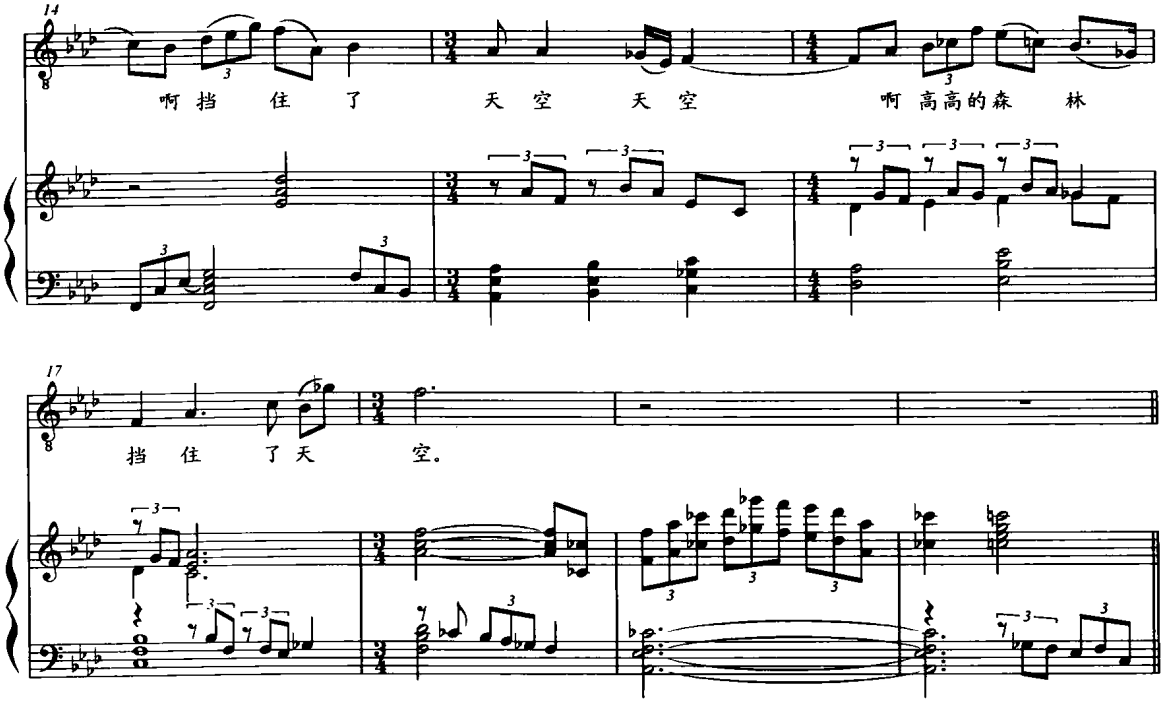
(1)为女中音独唱，♯c 小调，$\frac{4}{4}$、$\frac{2}{4}$拍交替，将叙事性和戏剧性处理融为一体，伴奏起到一种烘托气氛、渲染场景的作用。伴奏采用短暂的音型，突出唱白，以戏剧性的处理方式，与歌唱者的旋律交替出现。



(2)为男高音独唱，f小调，交替使用$\frac{4}{4}$、$\frac{3}{4}$拍，是一种抒情性的写法，伴奏与演唱密切相伴，互为补充关系。

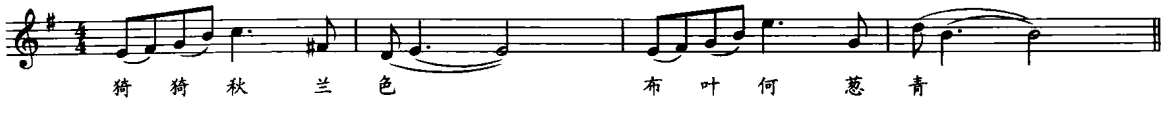
《迷　途》(男高音)北　岛诗



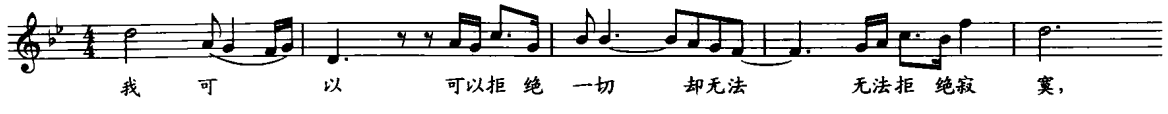


习　题　一句歌曲的旋律可以考虑作二到三种不同织体、和声；不同速度、节拍的钢琴伴奏，最大限度地挖掘为一首歌曲旋律伴奏的音乐表现能力(共 12 条)。

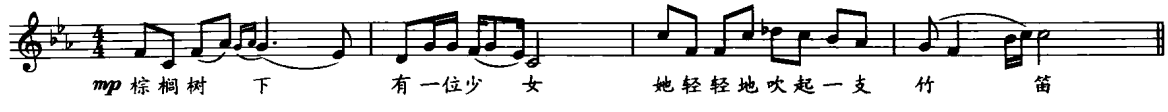
(1)女高音



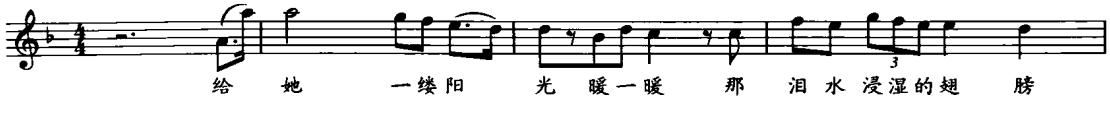
(2)男中音

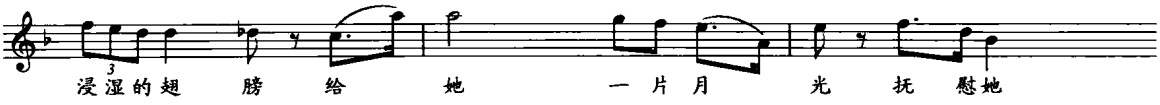


(3)女中音



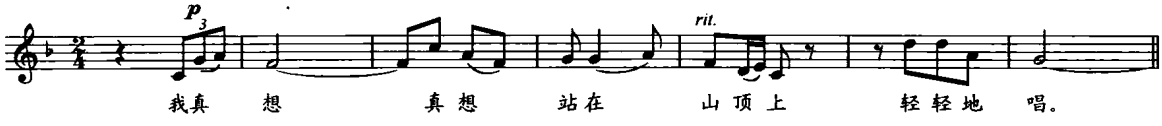
(4)抒情女高音



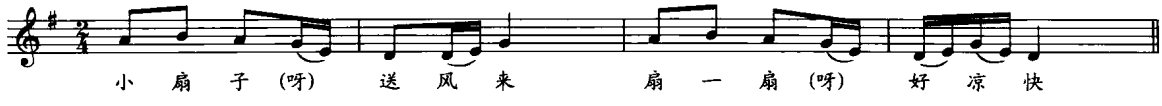


(5)男高音

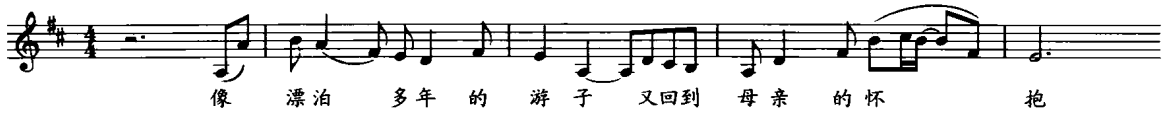
(6)女高音



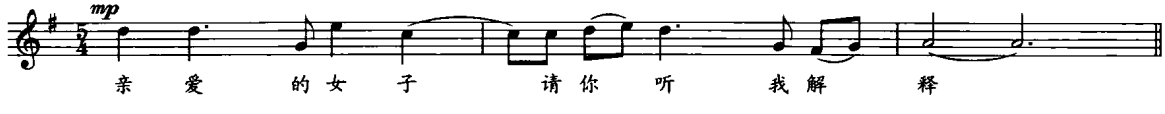
(7)童声歌曲



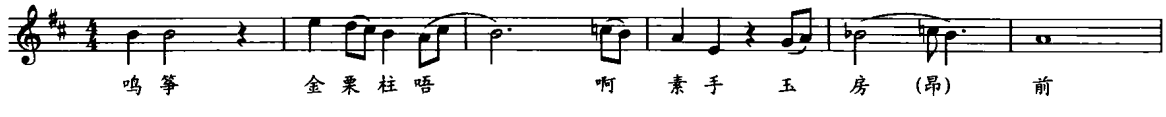
(8)女中音



(9)女高音

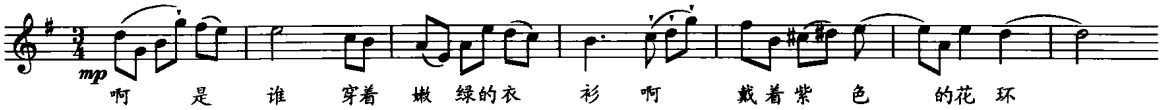


(10)男女高音

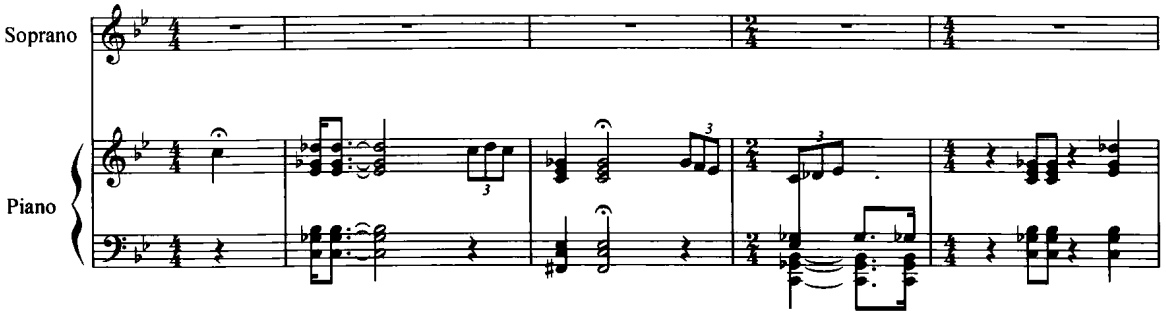


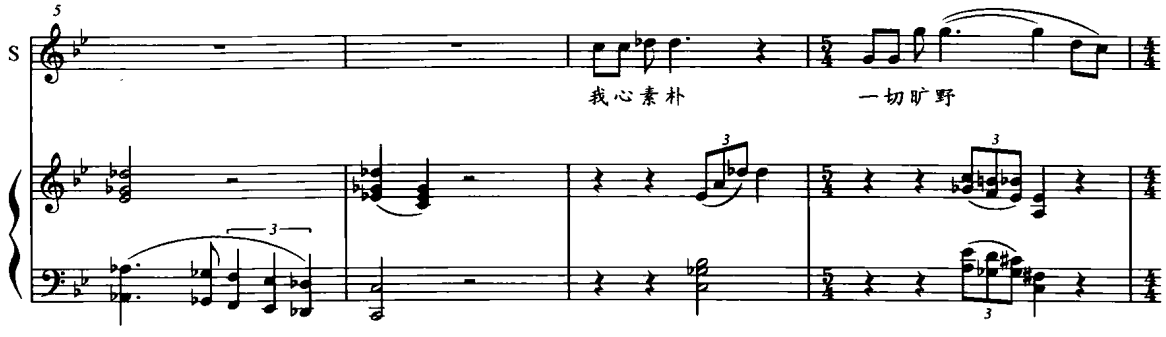
(11)男高音

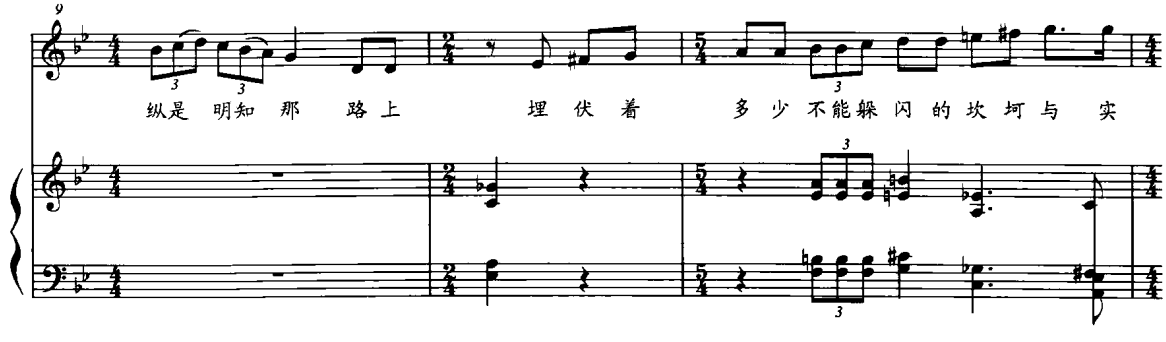
(12)花腔女高音

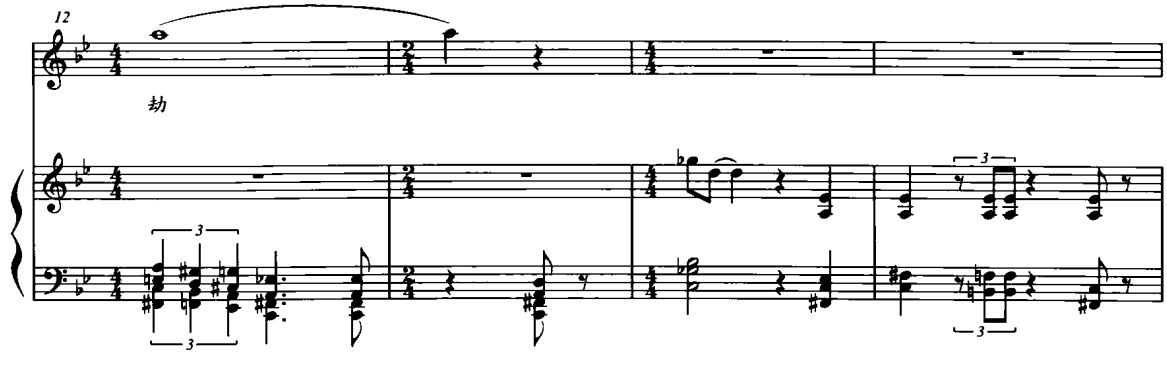


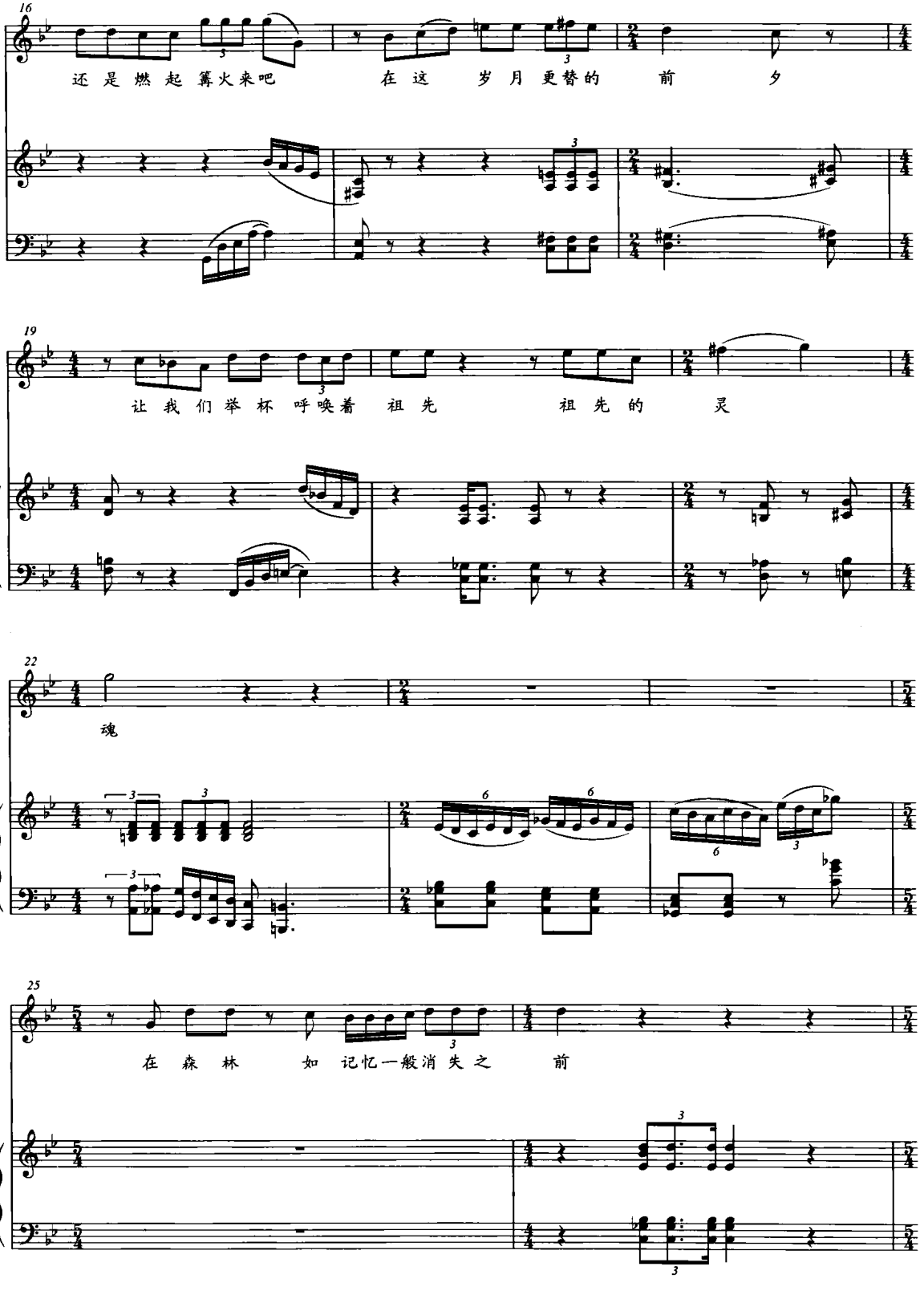
《篝火之歌》(女高音独唱)

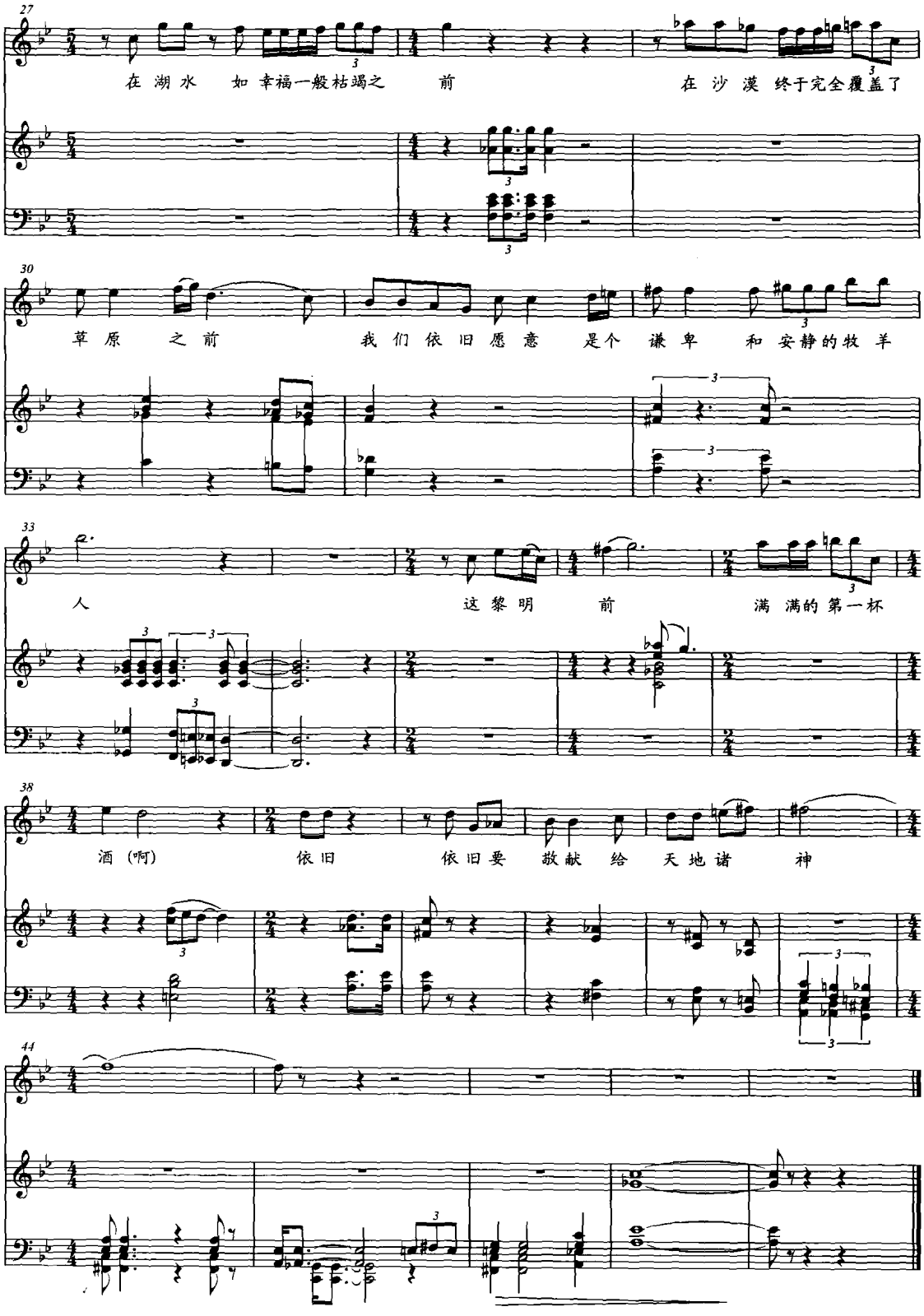









16
还是燃起篝火来吧
在这岁月更替的
前夕
19
让我们举杯呼唤着
祖先
祖先的
灵
22
魂
25
在森林
如记忆一般消失之
前


27
在 湖 水 如 幸福一般枯竭之 前
在 沙 漠 终于完全覆盖了
30
草 原 之 前
我 们 依 旧 愿 意 是个 谦 卑 和 安静的牧 羊
33
人
这 黎 明 前
满 满的第一杯
38
酒 (啊)
依 旧
依旧要 敬献 给 天 地 诸 神
44

第九章　乐器与音色——重奏的魅力

在以上我们所谈到的各个章节中，所涉及的写作对象大多是局限在钢琴、人声这样的单一音色范围中。就像绘画中的素描阶段是一个黑白世界，现在我们要为这些作品“着色”了。

几乎每一位作曲学习者都有弹奏钢琴类多声部乐器的经历，对于写作钢琴曲，由于有着弹奏的经验，写起来会比较顺手。从另一方面说明，如果想要真正地为某件乐器创作出一部完美的作品，就应当深入学习这件乐器，至少要了解其发声原理、演奏特点、声部音域的音色特点以及乐器独奏时的华彩特点，合奏中的音色融合程度等等问题。

演奏体裁指从乐器的独奏、二重奏到人数不等的重奏。这其中不仅是表面上人数、声部的多少，也关系到为乐器配器时种种音色之间的对比、平衡等问题。因此，我们首先需要了解的是各个乐器的音响特点、不同音域范围的音色变化，以及不同质地乐器发声之间的音响平衡、音响对比、音乐的织体、声部的交替等等，以及这些因素对于独奏、重奏音色、音响方面的影响。

本书中的“附录一”是乐器名称和其音域、力度与音色的表格。了解各种乐器的基本发声特点，是作曲的首要条件；在我们认识乐器的音域范围、演奏方式、音色与力度等一般特点后，在器乐化写作的初级阶段，主要应当注意如下几个方面：

① 熟悉各种乐器在不同音区的音色特点，培养“音色记忆”的能力；

② 器乐化的旋律线写作，旋律线带有很大的“装饰性”；

③ 根据乐器的演奏特点和发声特征设计写作方式，包括表示其呼吸方式的连音、顿音等演奏方式对于音乐表情的意义；

④ 各种乐器在纵向范畴结合时的音响特点及其写作手法。

以上这些写作原则以及熟悉各类乐器的性质，都需要通过具体的训练步骤获得，而不能仅仅停留在乐器法的书本概念上。

第一节　器乐化旋律线的装饰性写作

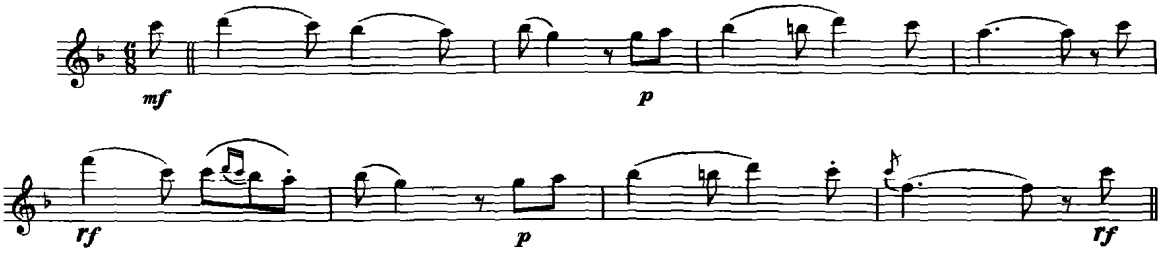
为独奏乐器写作单旋律，首先要对乐器本身的各个音区的音色变化和两端极限音域有所了解，掌握乐器不同音区的音色变化、以及了解各种乐器的演奏方式等，这些手段增强学习者音响想象的积累，达到对乐队配器更准确的把握。

声乐的旋律线条由于受到人声音域表现的局限，往往在节奏、音高、色彩方面表现得相对“直白”，这与器乐的旋律线在写作上是有较大区别的。

法国作曲家日南为长笛与钢琴而作的小品《威尼斯狂欢节》作品 14，是以主题与变奏的形式创作的。主题是在$\frac{6}{8}$拍上的一种带有民歌风格的简洁陈述：

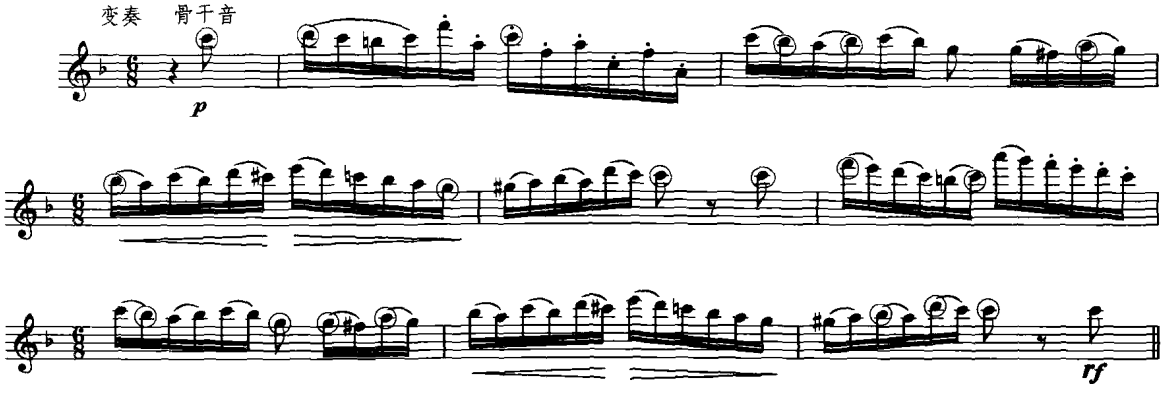
例 9－1－1

日　南《威尼斯狂欢节》



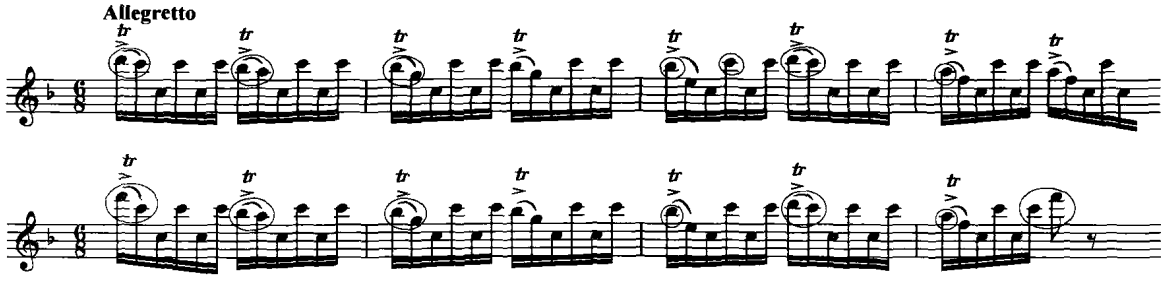
其后的变奏 1 在节拍和骨干音不变的情况下，旋律线进行了较大幅度的装饰。

例 9－1－2



变奏 5：变换了织体，但原主题的骨干音仍然清晰可闻。

例 9－1－3



为一个指定的器乐主题写作单旋律，其目的是为深化学习者对于个别乐器音色、音域、表现力等方面的理解。由于单旋律并不牵扯到多声部因素，只是专注于旋律线条的运动方式，可以在旋律线条进行的方向、进行的音程因素、节奏节拍的使用等加以训练，使得学习者在无形中熟悉、学习、了解乐器法则。只有在对各种乐器熟知的情况下，才有可能谈到下一步室内乐重奏的写作。乐器法的书籍很多，大家可以深入研读，但对于作曲而言，训练创作的过程更是活生生的实践过程，往往还会发现和掌握一些书本当中遗漏的细节。

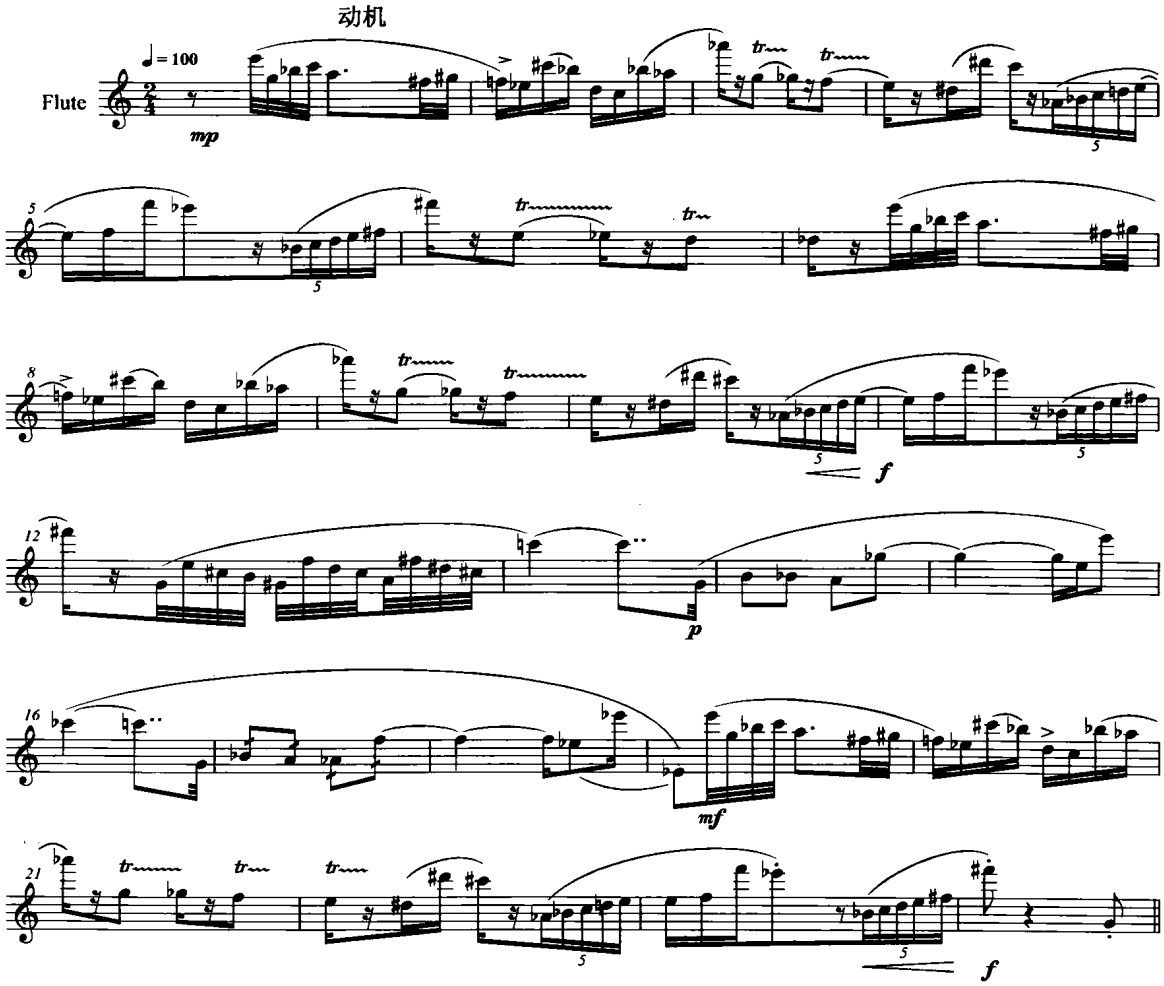
下面所列举的是为一些独奏乐器而创作的单旋律小品谱例，其前一、二小节往往可以看做是旋律的主题，按照主题中所提供的调式调性、音程、节奏节拍等方面的特点贯穿发展、有机变形，所有这些我们已经在前面几个章节多次提到。在此处，旋律的展开只是由前几章所述的钢琴、声乐的旋律改变成乐器的音色，但其中对于主题材料展开性的原则不变。

1. 为木管乐器写作单旋律

在木管乐器组中，每件乐器的音色都是独特的，与弦乐器相比它们不能奏出一个以上的音来，因而具有明显的“独奏性质”。与弦乐相比其音色的穿透力是显而易见的，即使在整部管弦乐队中其色彩都是非常突出的。正因为木管乐器的独特音色，在为它们写作旋律线条时，应当格外注意每件乐器在音乐表现方面的个性所在、演奏方式的差异、同一乐器在不同音区的色彩性等等因素。木管乐器还应当在移调乐器的记谱方式方面注意加强训练，如，♭B 调单簧管（高大二度记谱）、A 调单簧管（高小三度记谱）、♭E 调小单簧管（高大六度记谱）、F 调英国管（高纯五度记谱）、♭E 调萨克斯管（高大六度记谱），等等。

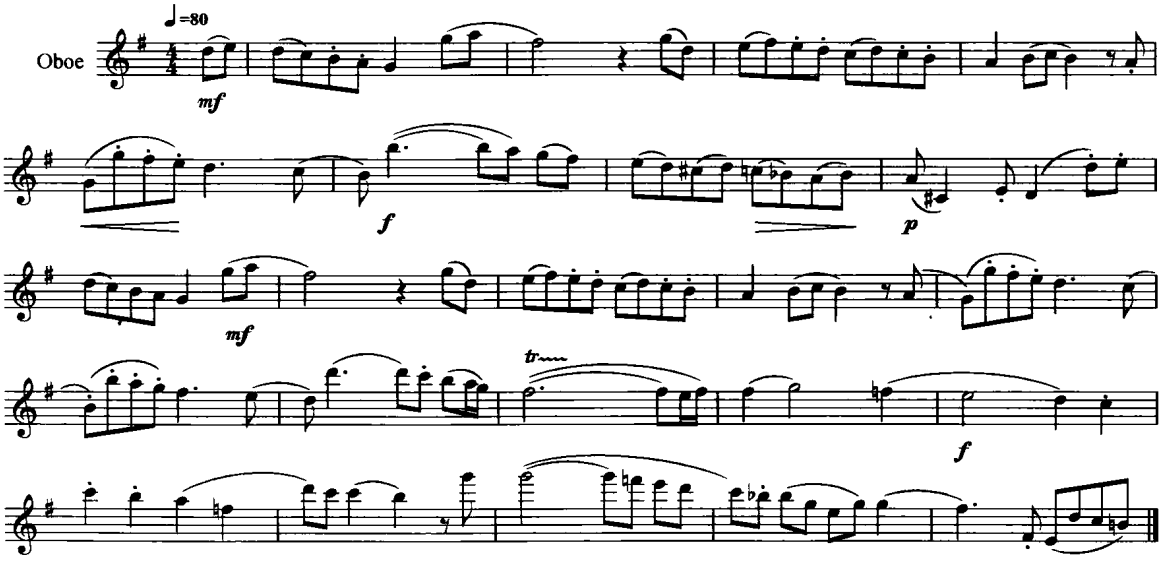
下面这段音乐是在乐段结构内的长笛独奏旋律。注意音乐在各个音域中的表现、演奏方式、连线所表示的呼吸句法、音乐材料的统一贯穿、力度旋律线起伏的音响效果等等因素。

例 9－2



双簧管的独奏旋律。与长笛、单簧管相比，双簧管在其灵巧性和伸展幅度方面显得很“憨厚”，音色带有“鼻音”的效果，各个音区间的音色差异也很大。注意音乐中标记连线、顿音记号在演奏中的不同表情意义。

例 9－3

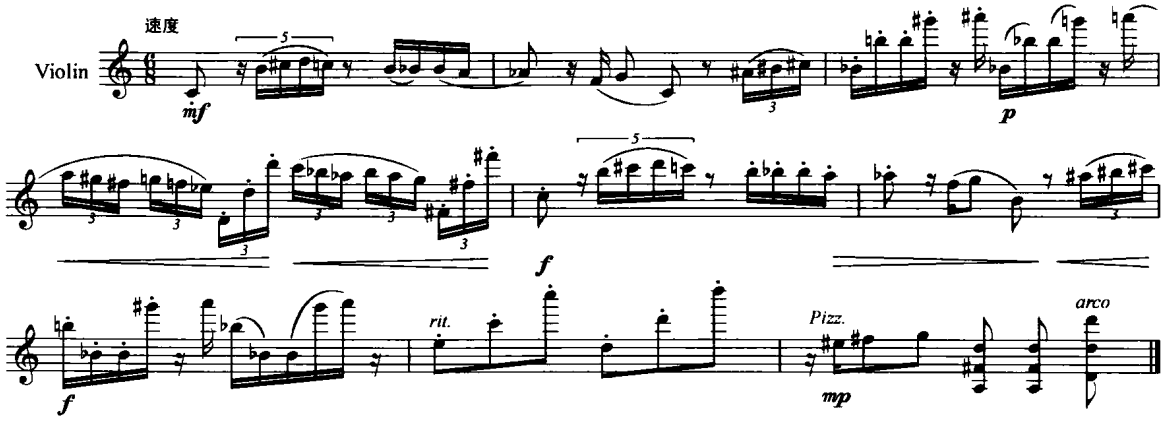


2. **为弦乐器写作单旋律**

应当注意在记谱方式训练方面，有中提琴的中音谱号记谱、大提琴的次中音谱号记谱，以及低音提琴的实际音响比记谱低八度等问题。

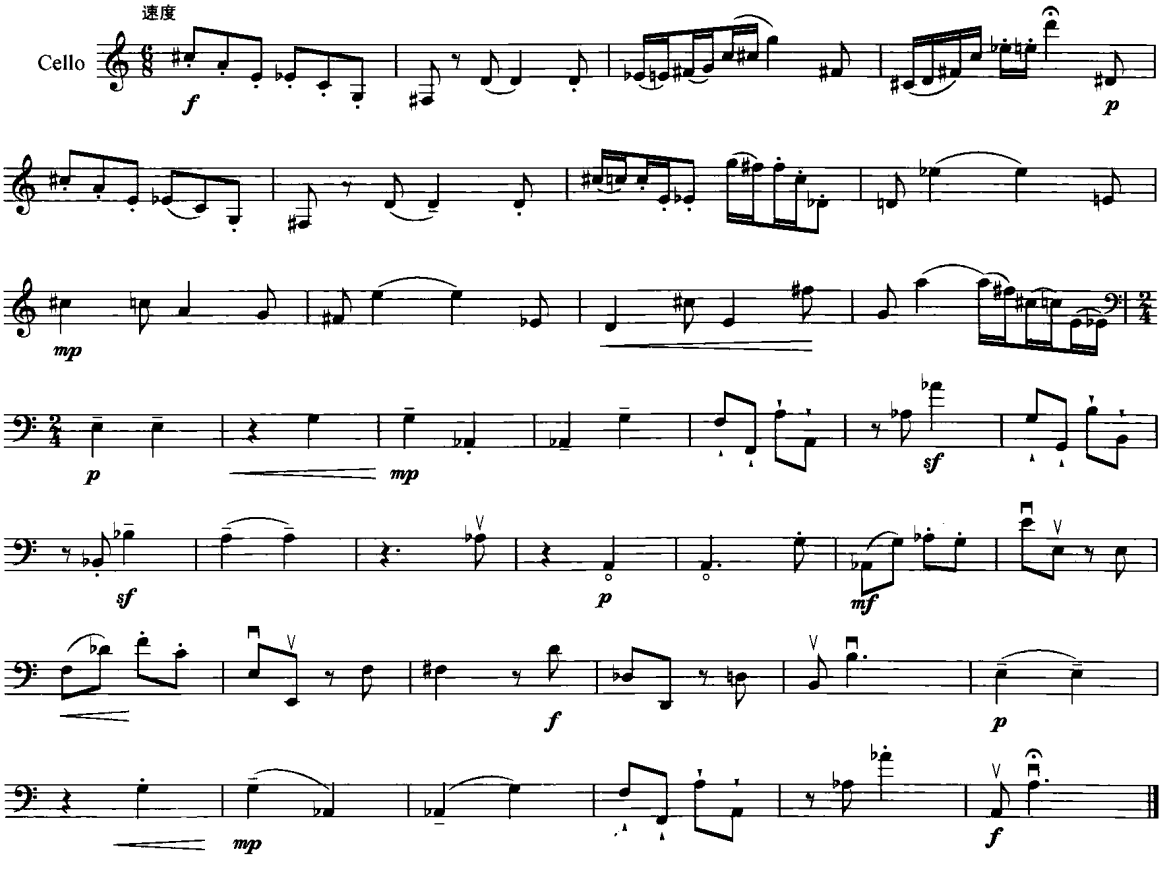
小提琴独奏的旋律线条：注意乐器的演奏特性，包括连弓、顿弓、连顿音、拨奏、多音和弦等演奏方式的标记，并想象其音响效果。

例 9－4



大提琴的独奏线条：大提琴常用低音、次中音和高音谱号记谱，其各个音区具有各自独特的表现力。弦乐器的连音、顿音一般都表示“弓法”，其中“一弓一音”和“一弓多音”的表现效果会有很大的差异，因此这种标记的表现作用是不可忽视的。下弓⊓、上弓∨标记在不同琴弦上也存在演奏力度上和音色明暗方面的差异。

例 9－5

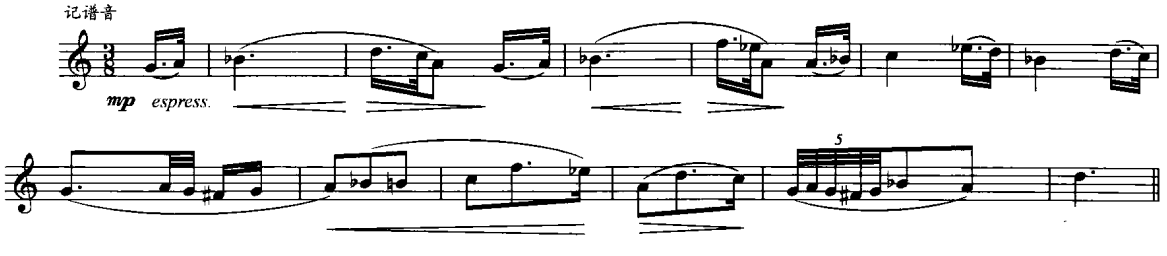


3. 为铜管乐器写作单旋律

铜管组乐器的音色通常具有很强的声音穿透力。尽管它们不如木管乐器的灵活性高，但在速度适当的情况下，仍然可以奏出宽音程的音型；在密集音程级进的情况下，也可以演奏出动人的旋律线条。

选自勃拉姆斯的《第三交响曲》第三乐章，这段音乐是由圆号奏出，连线表示吹奏时的呼吸，其中包含了音乐表情的描绘。

例 9－6



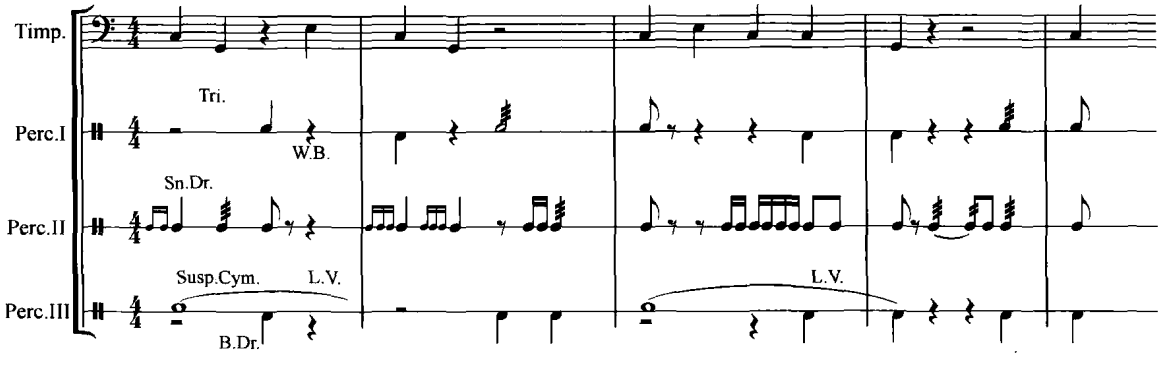
为铜管乐器写作的难点在于记谱方式的多样，例如，♭B 调的小号（高大二度记谱）、F 调的圆号（高纯五度记谱）、次中音谱号的长号，等等。应当为每一件铜管乐器写作一定数量的单旋

律，然后再进入组合的重奏曲写作，这样对于熟悉乐器的音域范围、演奏方式、记谱规律等等，都有很大的好处。

4. 为打击乐器写作的记谱

通常，打击乐的记谱除了专门为一件乐器演奏的情况外，都是由一位演奏者身兼数件打击乐器，在曲谱每个声部的上方临时标记所奏乐器的名称。如下例，第一行定音鼓，由于有音高，而以五线谱记谱；打击乐Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ四个声部：打击乐Ⅰ奏三角铁和木鱼（分别为朝上朝下记谱的符杆）；打击乐Ⅱ奏小军鼓；打击乐Ⅲ奏吊钹（延续余音）和大鼓（分别朝上下记谱的符杆）。

例 9－7



打击乐器是一般初学者最容易忽视，且最易模糊的一组乐器。它的分组很细，除了有中西方乐器分类的不同以外，通常还分为两大类别：

① 有音高类：例如玛林巴、木琴、钟琴、排钟、云锣等；

② 无音高类，按照乐器的质地分为皮革类：各种鼓类；木质类：例如木鱼、梆子、响板；铜质类：各种锣、钹等。要熟悉各种打击乐器，需要在细致的写作训练当中，逐渐加深认识形成概念及其音响特征。

在记谱方式上，打击乐一般按照演奏者来分组记谱。例如上例，打击乐Ⅲ，演奏者兼奏吊钹和低音鼓；在为一位演奏者兼奏数件打击乐器记谱时不仅要在小节前的上方标记乐器名称，而且需要为演奏者转换乐器、换槌、换演奏位置等因素留出一定时间。

第二节　各种乐器组合的重奏曲写作

重奏曲的组合关系可以分为三大类：

（1）常规组合如：

弦乐四重奏（Vln. 1，Vln. 2，Vla.，Vc.）

弦乐三重奏（Vln.，Vla.，Vc.）

钢琴三重奏（Vln.，Vc. Pno.）

钢琴五重奏（2 Vln.，Vla.，Vc. Pno.）

木管四重奏（Fl.，Ob.，Cl.，Bsn.）

木管五重奏（Fl.，Ob.，Cl.，Horn，Bsn.）

单簧管四重奏（Cl. in ♭E，Cl. in ♭B，Cl. in ♭B Bass. Cl. in ♭B）

单簧管四重奏(Cl. in ♭B, Cl. in A, Saxophone, Alto in ♭E Bassoon)

钢琴管乐五重奏(Fl. , Ob. , Cl. , Bsn. , Pno)

铜管三重奏(Trpt. in ♭B, Horn, Trbn.)

铜管四重奏(2 Trpt. in ♭B,2 Trbn.)

铜管五重奏(2 Trpt. in ♭B,Horn in F, Trbn. , Tuba)

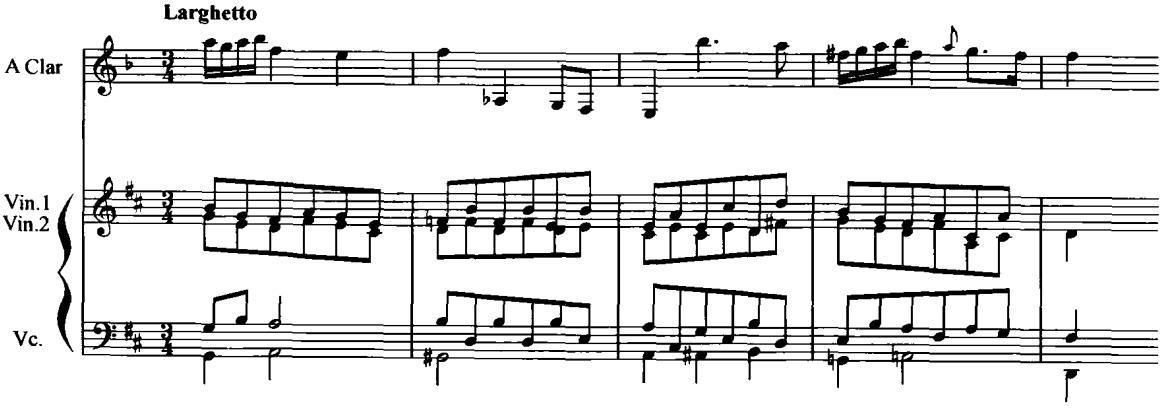
铜管五重奏(Trpt. in ♭B, 2Horn,Bsn. ,Trbn.)

管乐八重奏(2 Ob. ,2 Cl. ,2 Bsn. , 2 Horn)等等。

(2) 介于常规与非常规之间的搭配

例如莫扎特的《五重奏》,为单簧管与弦乐器,实际上是在弦乐四重奏的基础上,增加一个独奏性质的单簧管,其组合的音响非常融合、平衡。

例 9 - 8



还有一些在常规组合基础上增加一些乐器的编制组合,可以作为练习时的参考:

重奏类别	乐器编制(中文)	乐器编制(英文缩写)
六重奏	萨克斯管、木管五重奏 (长笛、双簧管、单簧管、圆号与大管)	Saxophone+Woodwind Quintet (Fl.,Ob.,Cl.,Horn,Bassoon)
六重奏	长笛、大管 + 弦乐四重奏	Fl.,+Bassoon+String Quartet
五重奏	长笛、单簧管 + 弦乐三重奏 (小提琴、中提琴、大提琴)	Fl.,Cl.,+String Trio(Vln.,Vla.,Vc.)
五重奏	2 小号、圆号、长号、大号	2 Trpt.,Horn,Trbn.,Tuba
六重奏(或七重奏)	木管 + 弦乐钢琴五重奏 (2 小提琴、中提琴、低音提琴、钢琴)	Woodwind Ins. 1 or 2+String Pno.Quintet(2Vlns.,Vla.,C.b.,Pno)
六重奏(或七重奏)	独奏乐器 + 铜管五重奏 (2 小号、圆号、长号、大号)	Solo Ins.+Brass Quintet (2Trpt.,Horn,Trbn.,Tuba)

(3) 非常规组合

跨乐器组之间的任意组合,但需要考虑乐器的音区、音色方面的布局,一般需要高、中、低音区的均衡与弦乐、木管、铜管、打击乐器的合理搭配。

这里我们举出一些非常规乐器组合的例证，仅供大家练习时参考：

重奏类别	乐器编制(中文)	乐器编制(英文缩写)
三重奏	长笛、竖琴、大提琴	Fl., Harp, Vc.;
	单簧管、钢琴、低音提琴	Cl. Pno., Cb.;
	长笛、中提琴、大管	Fl., Vla., Bassoon;
	中音萨克斯管、圆号、长号	Alto Saxophone, Horn, Trbn.,
	小号、手风琴、低音提琴	Trpt., Accordion, Cb.;
四重奏	长笛、英国管、竖琴、大提琴	Fl., English Horn, Harp, Vc.;
	长笛、吉他、打击乐、中提琴	Fl. Guitar, Percussion, Vla.,
	小提琴、双簧管、萨克斯管、大提琴 单簧管，马林巴，小提琴，大提琴	Vln., Ob.,Saxophone, Vc. Cl.,Marim,Vln.,Vc.;
	长笛(兼短笛)、大管、圆号、竖琴(或钢琴)	Fl. (Doubling Picc.), Bassoon, Horn, Harp (or Pno)
	双簧管、中音萨克斯、圆号、大提琴	Ob., A. Sax., Horn, Vc.

第三节　重奏曲写作的一般规律

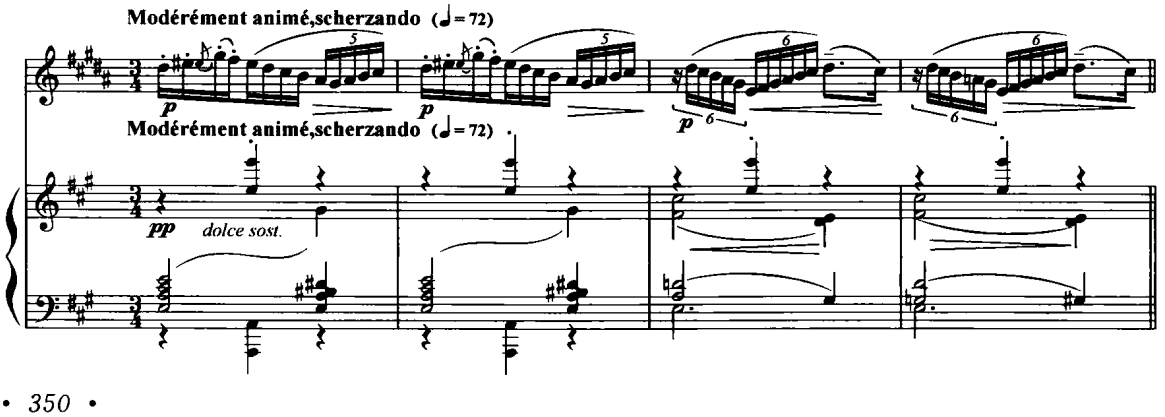
在重奏曲的写作当中，一方面要注意每件乐器特有的演奏特性、音域、音色的特点；另一方面，还要关注每件乐器在纵向结合方面的特点，以及多声部写作、织体形态等因素。以下大致归纳出重奏曲写作的几种典型呈现方式，用以启发学习者的写作目的和创作思路。

1. 声部的分层

如同钢琴织体的原理一样，重奏写作的织体分层关系是在写作过程中首先应当认识到的基本问题。分层不仅意味着声部关系，而且与音色的分布密切相关。在重奏乃至管弦乐的写作当中，每一个声部层都要考虑采用与其音域相符合的乐器，以及音乐的织体方面是否便于演奏的问题。

德彪西《单簧管与钢琴奏鸣曲》伴奏部分依照音区划分，分为四个层次，独奏声部音符密集，与伴奏形成清晰的音响层次感。

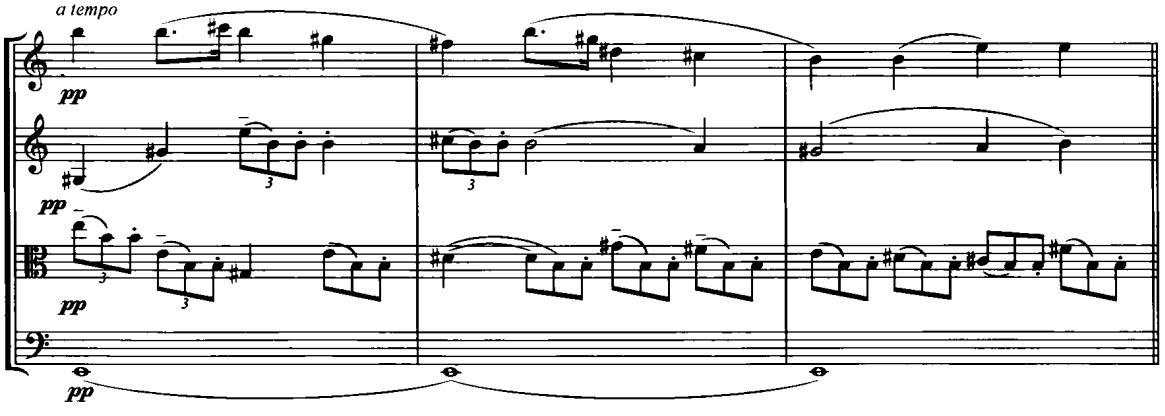
例 9－9



肖斯塔科维奇《C大调第十弦乐四重奏》第二乐章，作品49，声部的分层和交替是由于演奏方式中连线的分布不同。

例 9－10

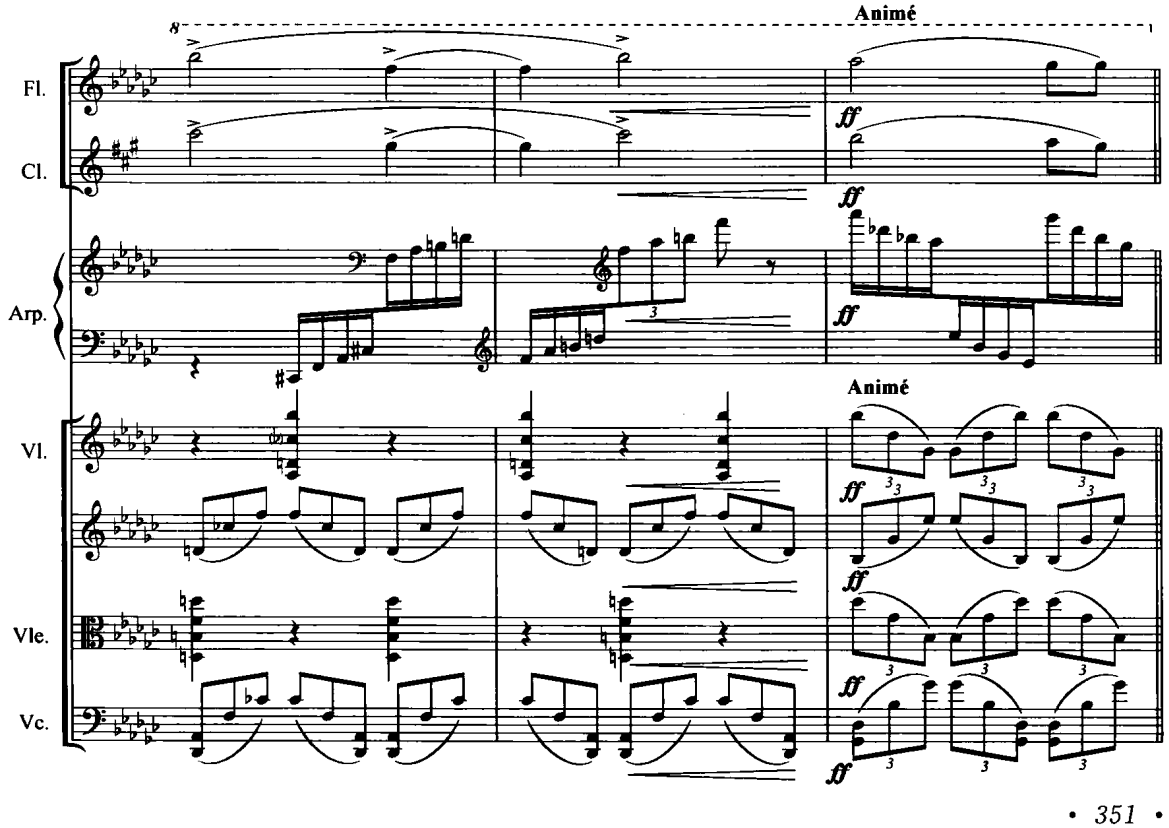
肖斯塔科维奇《C大调第十弦乐四重奏》作品49第二乐章



拉威尔的《七重奏》，七个声部基本上可以分为四层织体：长笛与单簧管、竖琴、第一小提琴与中提琴、第二小提琴与大提琴。织体中的分层体现出音乐中的音响层次，也对写作中的音区使用作出了规范。

例 9－11

拉威尔《七重奏》



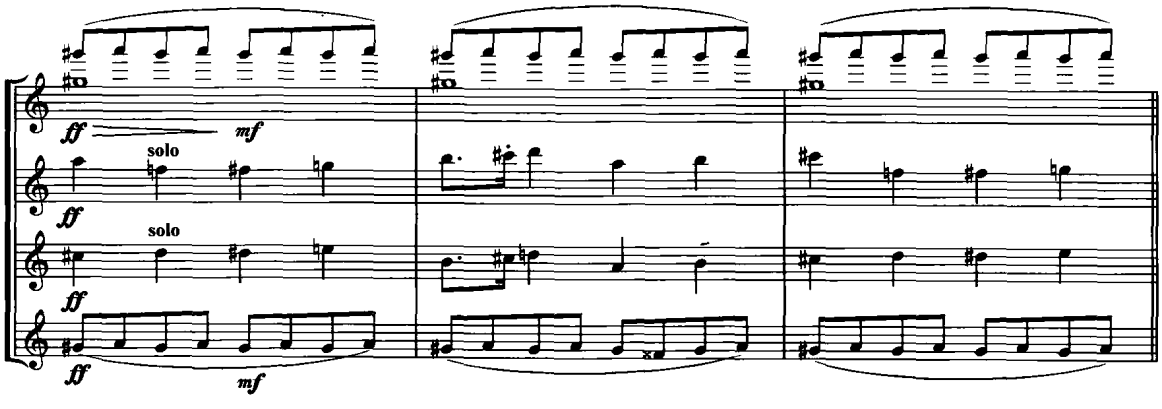
2. **各种声部音色组的构成方式**

(1) 音区的平衡

肖斯塔科维奇《第五弦乐四重奏》第一乐章，采用的是 2∶2(第一小提琴与大提琴；第二小提琴与中提琴)分层形式，其中乐器的音区、织体、节奏分布平衡，两层织体形态的节奏划分也是十分明显的。

例 9 - 12

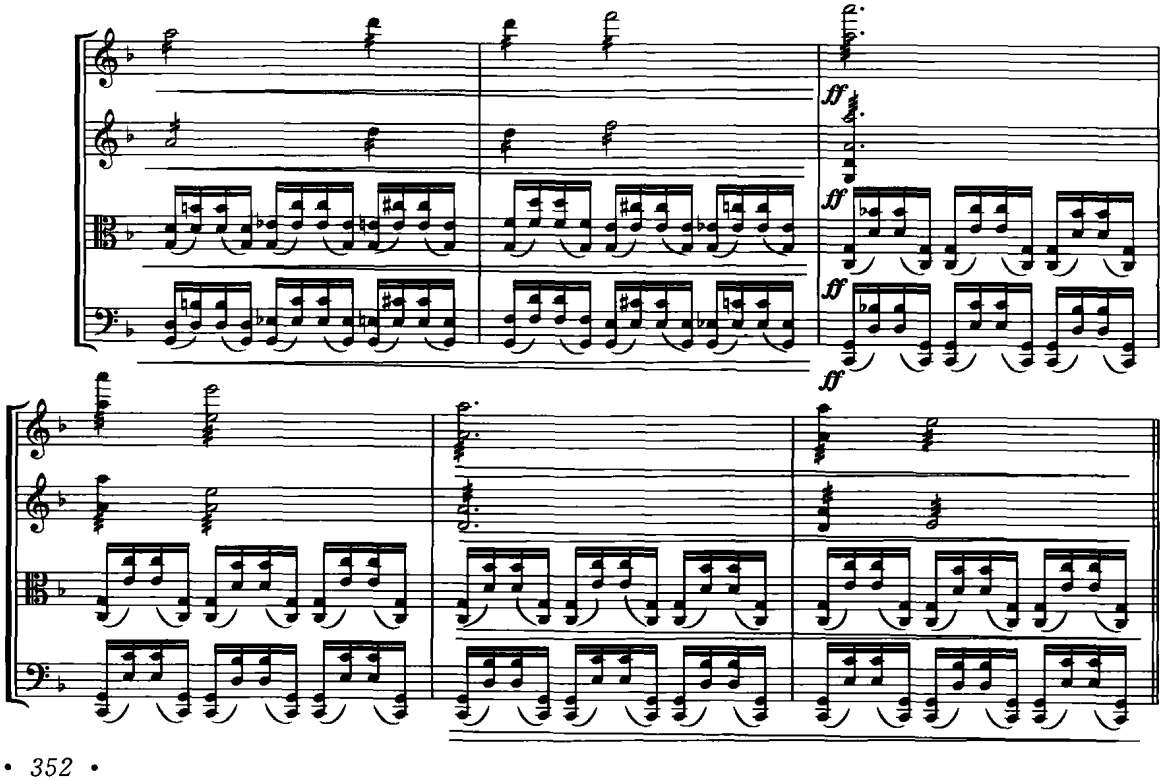
肖斯塔科维奇《第五弦乐四重奏》第一乐章



拉威尔《弦乐四重奏》第四乐章，密集的织体层布满了织体的空间，音响得到均匀的分布从而获得良好的平衡感。

例 9 - 13

拉威尔《弦乐四重奏》第四乐章

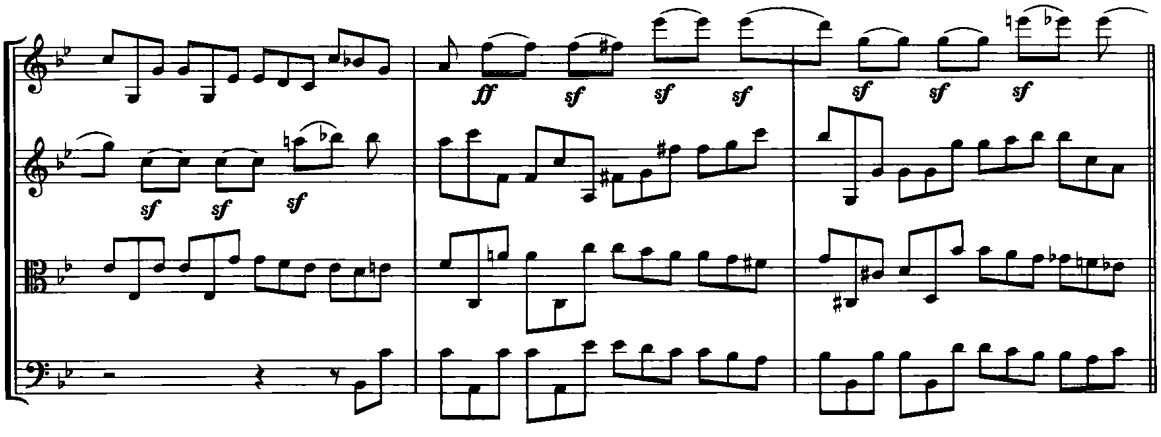


(2) 非常规音区的组合方式

贝多芬《♭B 弦乐四重奏》,作品 133,弦乐中的宽音程的大跳,使得各个声部间的音区交错。在弦乐四重奏的四件弦乐器为相同质地音响的情况下,这种声部间的音区交错,只会产生“斑斓”的效果,而不会有倒错的印象。

例 9 - 14

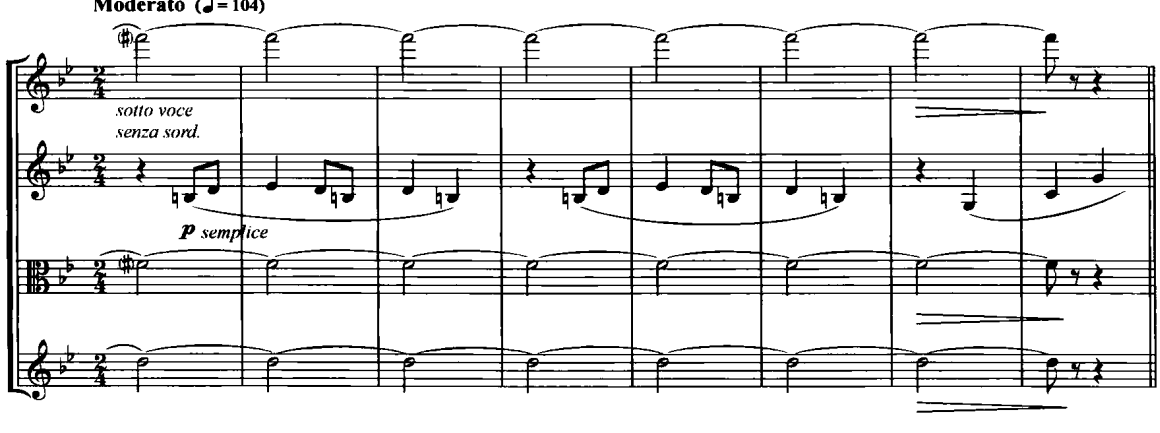
贝多芬《♭B弦乐四重奏》作品133



肖斯塔科维奇《第五弦乐四重奏》,作品 92 ,第三乐章。第一小提琴与第二小提琴之间相差很大的空间,第二小提琴的声部写作低于中提琴和大提琴的音区;大提琴的音区低于中提琴的音区。

例 9 - 15

肖斯塔科维奇《第五弦乐四重奏》作品92第三乐章



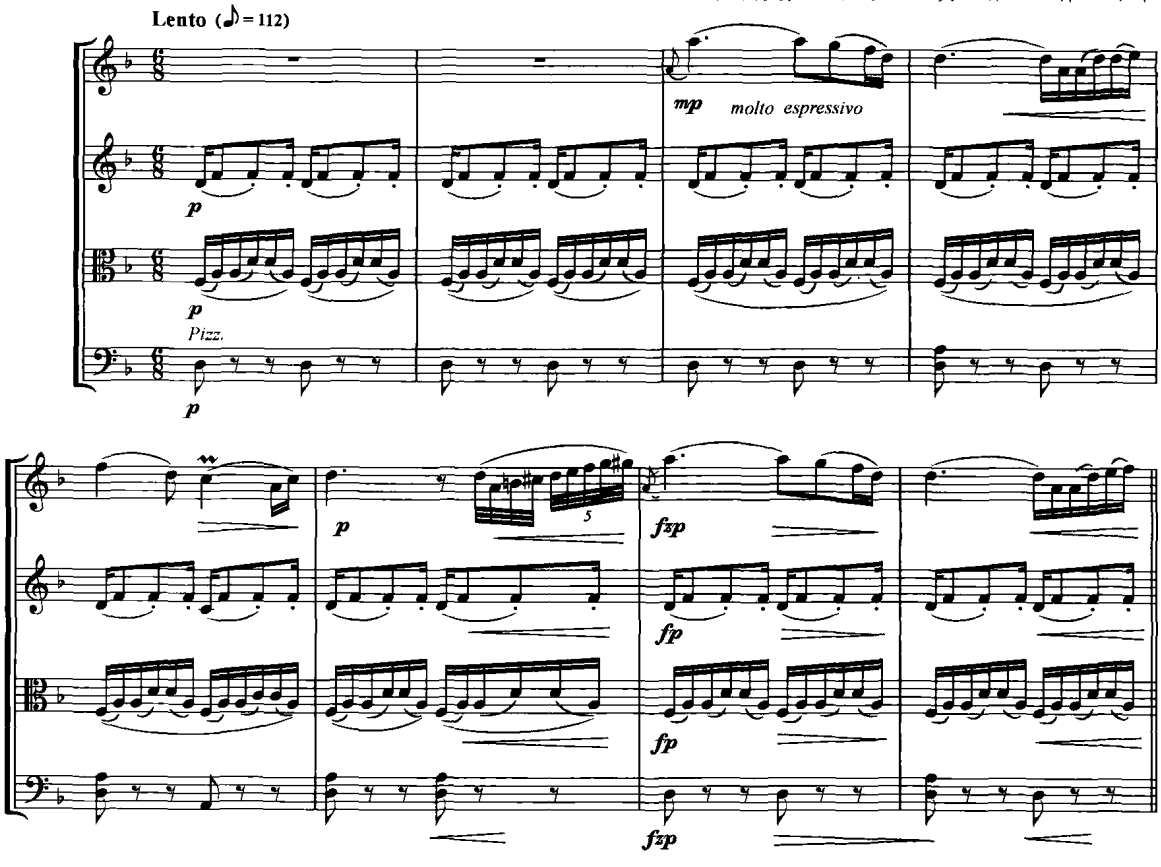
3. 重奏中的伴奏式写法

在重奏写作中,有一个声部演奏主要旋律线,其余声部明显辅助它,形成主奏与伴奏的关系。

德沃夏克《弦乐四重奏》,第二乐章,作品 96,这个作品的片段分为三个织体层,第一小提琴是一个主奏声部;第二小提琴和中提琴为一种层次的写法;大提琴以短时值音符点出规律的节拍。

例 9－16

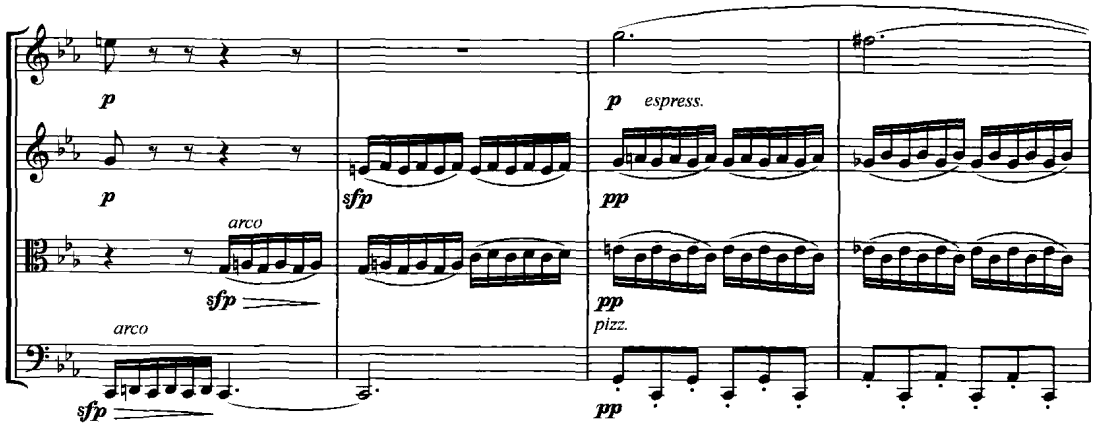
德沃夏克《弦乐四重奏》作品96第二乐章

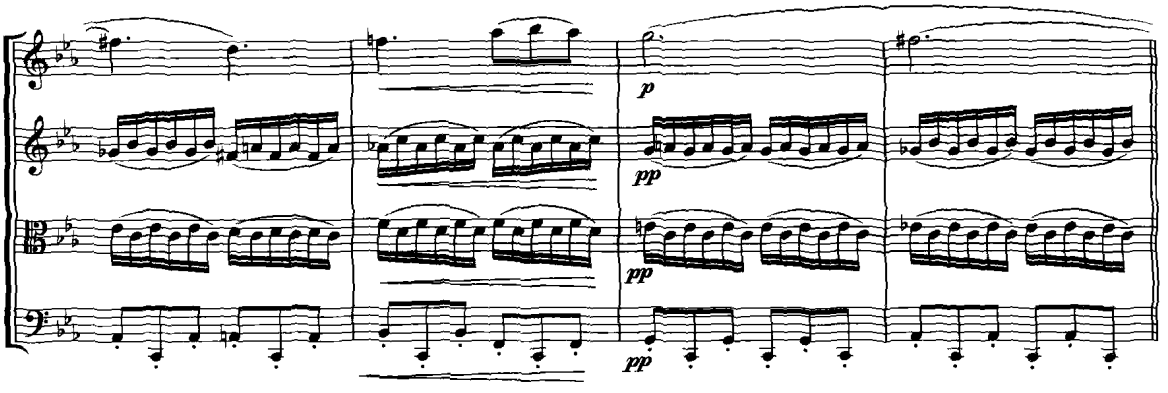


德彪西《弦乐四重奏》第二乐章，有三层织体：第二小提琴与中提琴构成一个层次、两端声部各为一个层次，第一小提琴显然是一个具有独奏意义的最主要的声部。

例 9－17

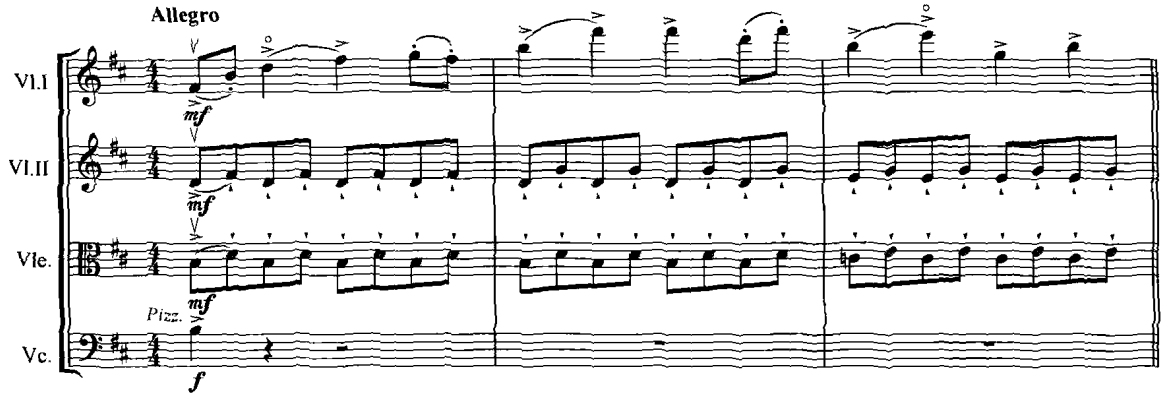
德彪西《弦乐四重奏》第二乐章





普罗科菲耶夫的《第一弦乐四重奏》,第一小提琴为主奏乐器,中间两个声部的断奏形成一个完整的分解和弦声部。创作思路是建立在主调式的纵向和声式写法上。这种作法非常普遍。

例 9 - 18



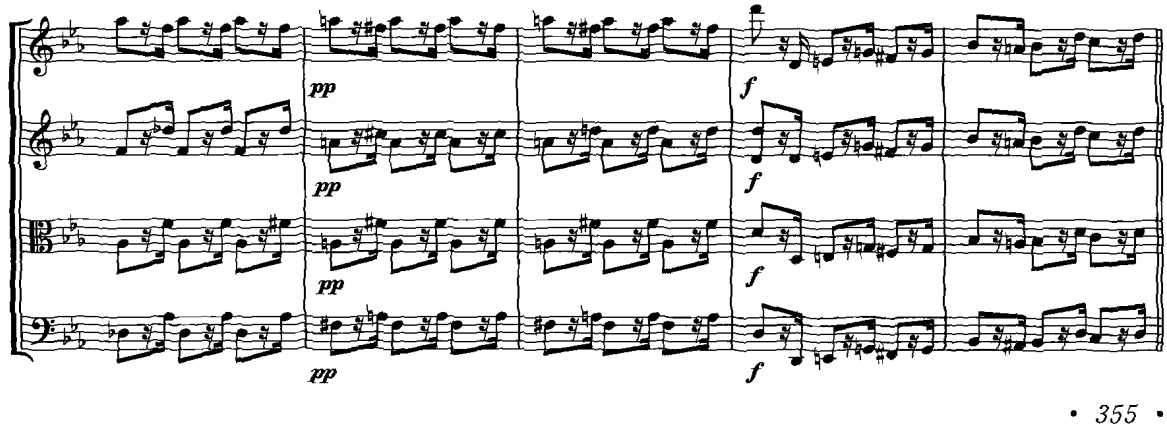
4. 纵向思维的节奏和声式的织体

属于注重纵向结合的一种主调性思维,和声运动占据主要位置。

贝多芬《♭E 大调弦乐四重奏》,作品 127,是一种纯粹主调性的和声写法,属于"笔墨浓重"的一种写法。

例 9 - 19

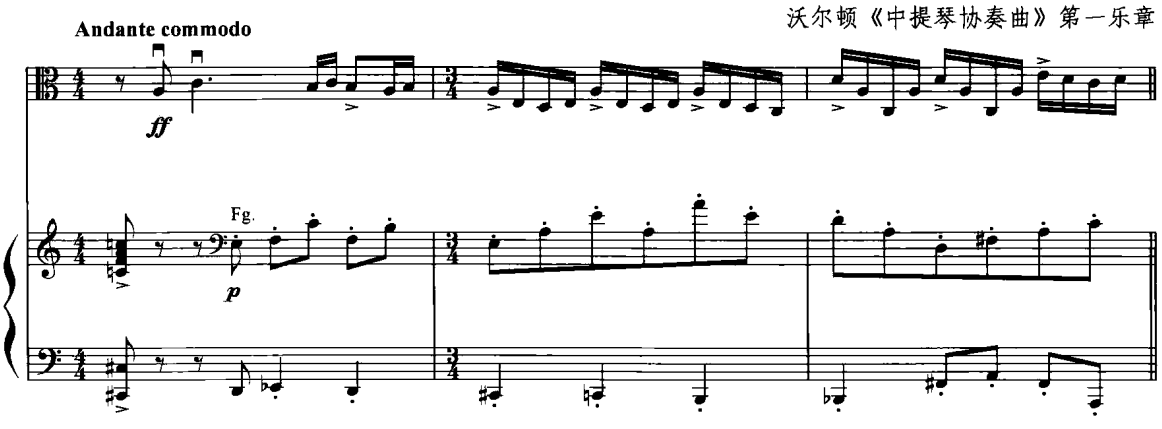
贝多芬《♭E大调弦乐四重奏》作品127



沃尔顿《中提琴协奏曲》第一乐章的缩谱，中提琴独奏声部的旋律紧凑、密集，由于各声部时值的不同形成三层织体的对比性写作方式。重奏的各个声部处于各自独立的地位，在纵向结合当中又形成互补性关系。

例 9－20

沃尔顿《中提琴协奏曲》第一乐章

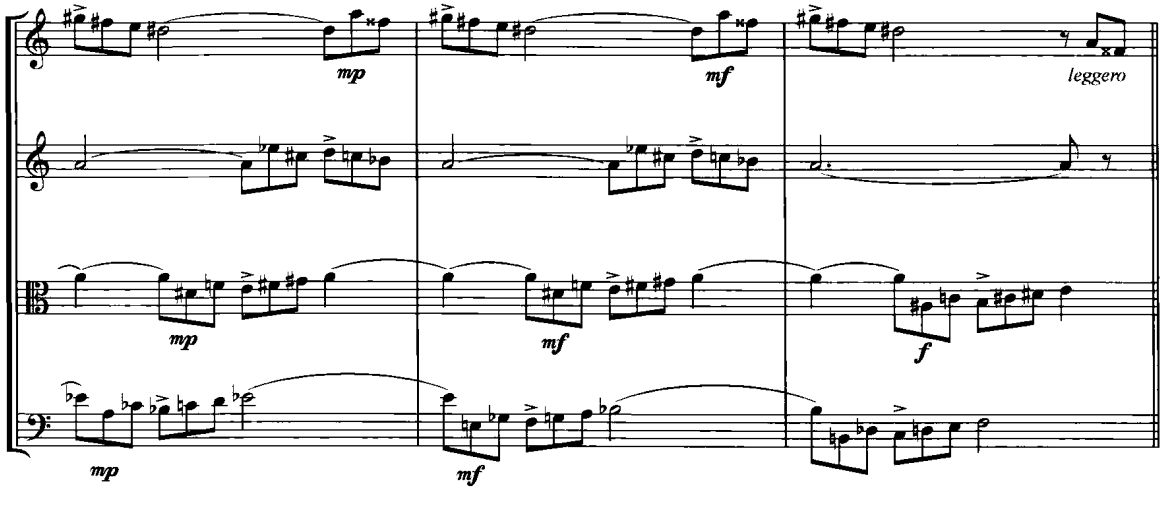


5. **横向思维对位线条式的写法**

巴托克《第五弦乐四重奏》第一乐章，音乐主要采用了模仿复调的手法，如，第一小提琴与大提琴、中提琴形成纵向倒影模仿；第一小提琴与第二小提琴先是形成三全音模仿，后又形成纯四度模仿；中提琴与大提琴之间先是形成三全音模仿，而后又形成小二度模仿。

例 9－21

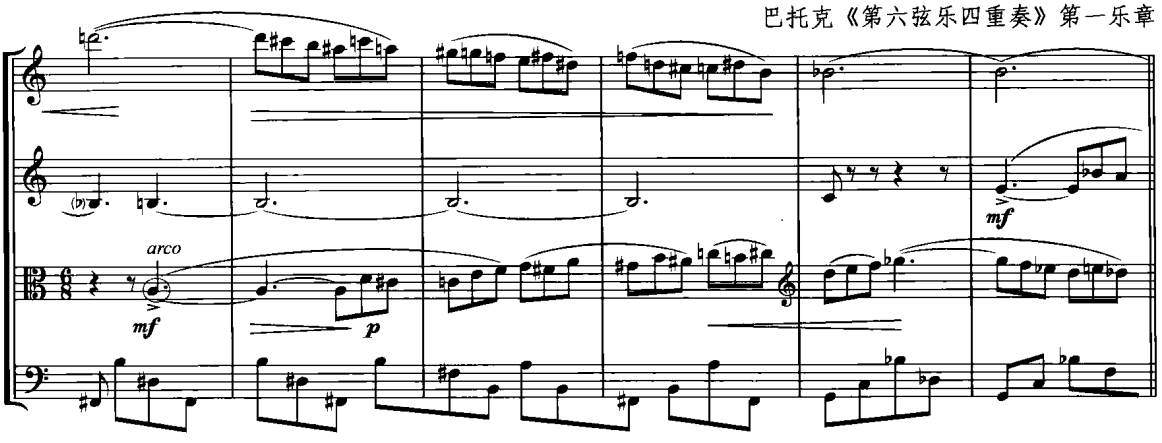
巴托克《第五弦乐四重奏》第一乐章



巴托克《第六弦乐四重奏》的第一乐章，四个声部的写作方式各自独立，体现出对比复调的写作特点。一、三声部呈反向运动；第二声部为持续音；第四声部标记为$\frac{2}{4}$拍，与上三声部形成复合节拍的对位关系。

例 9－22

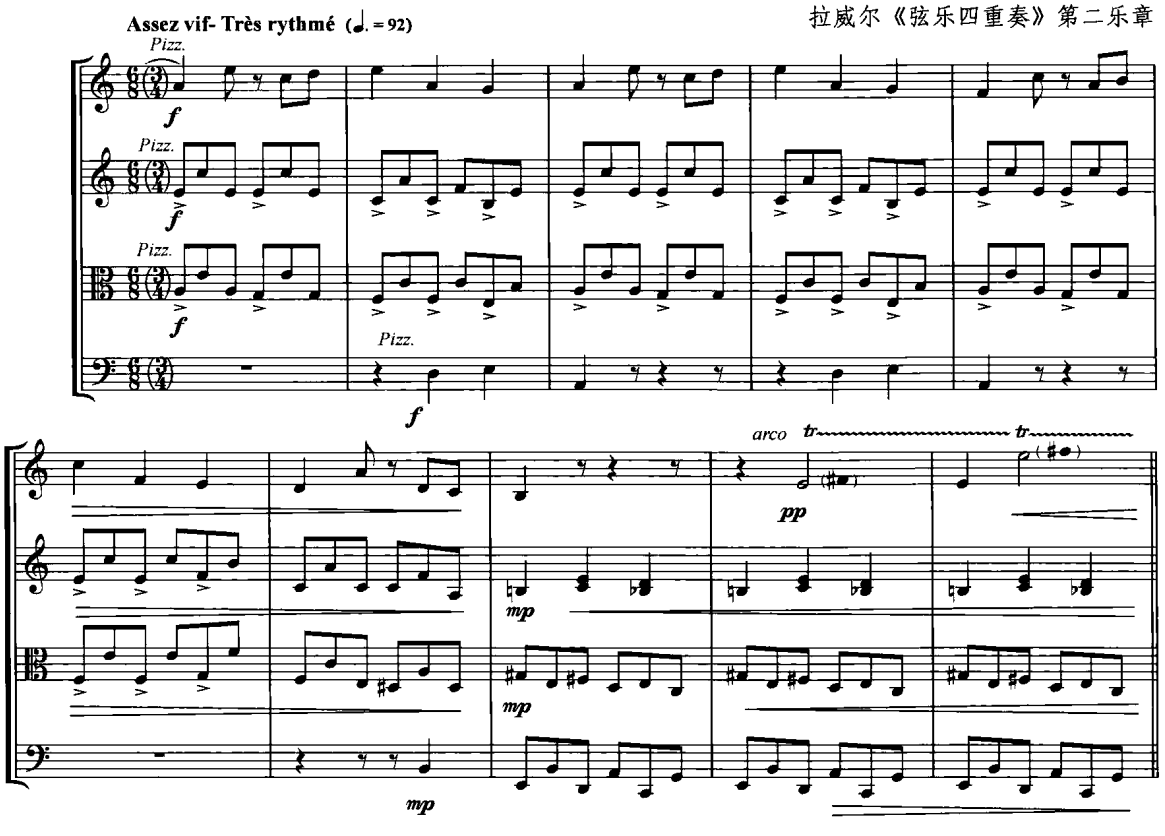
巴托克《第六弦乐四重奏》第一乐章



下例第一小提琴和大提琴采用$\frac{3}{4}$拍，中间的第二小提琴和中提琴为$\frac{6}{8}$拍，由此形成由复合节拍构思下的复调思维，即两个横向各自独立、纵向具有对比性的线条。

例 9－23

拉威尔《弦乐四重奏》第二乐章



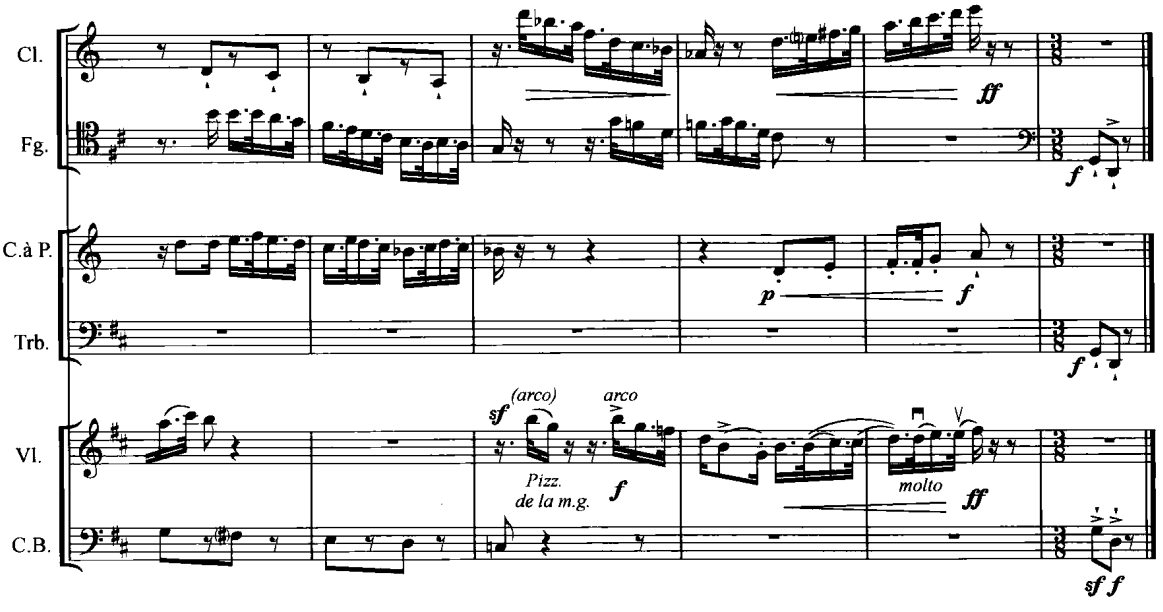
6. 声部关系与衔接式的交替

与“整齐划一、齐进齐出”的写法相对。声部间的交流、更替、衔接，在重奏写作中是非常重要、且是一种很出效果的写法。这其中存在着音色的更替、色彩的变换，大大增加了听觉的趣味。

斯特拉文斯基《士兵的故事》中的《拉格泰姆》，注意其中的密集的附点音符声部，在各个声部之间的流动和衔接方式。声部间短时值的快速衔接，使音色转换产生“目不暇接”的效果。这种写法经常在重奏作品中用到。

例 9－24

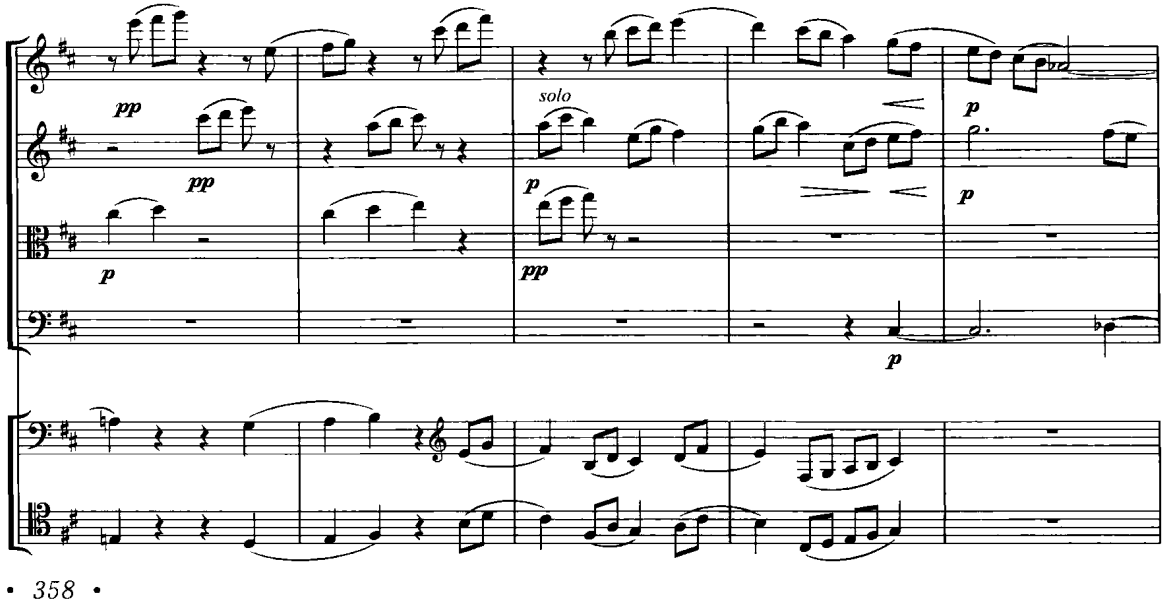
斯特拉文斯基《士兵的故事》中《拉格泰姆》



肖斯塔科维奇《g 小调弦乐钢琴五重奏》，第二乐章《柔板》，明显地看出，声部间的交替是由相对固定的音程关系——几个三音组的模仿关系所构成，各声部的密切衔接既体现出对位的思维，也促进了音色、音区的转换，而且其进行并不受到小节线的影响。

例 9－25

肖斯塔科维奇《g小调弦乐钢琴五重奏》第二乐章



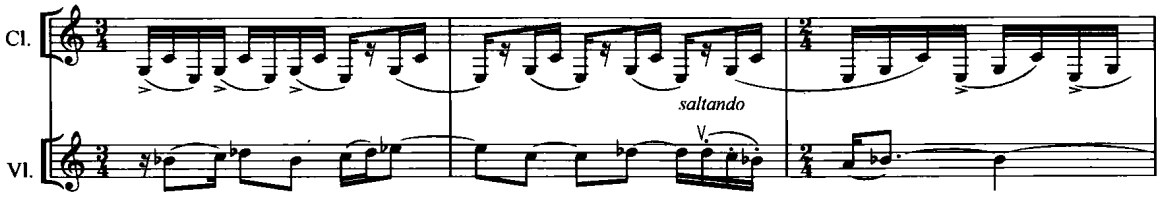
7. **演奏方式**

乐器的演奏方式常常为音乐带来丰富的表现力和音响色彩。弦乐的连顿弓法、拨奏、各种泛音、琴码后演奏、双音三音和弦；管乐的吹奏法、花舌、连吐音、泛音，不同的换气呼吸点，等等，这些都会产生形态各异的音响效果和表情意义。这里我们仅以数例来解释、理解这些具体实践的问题。

斯特拉文斯基《士兵的故事》中的《探戈》，单簧管与小提琴分别处于不同的连线交接点上，即使在只有两个声部、采用相同节拍、近似时值记谱的情况下，音乐也会产生此起彼伏的交替感。

例 9－26

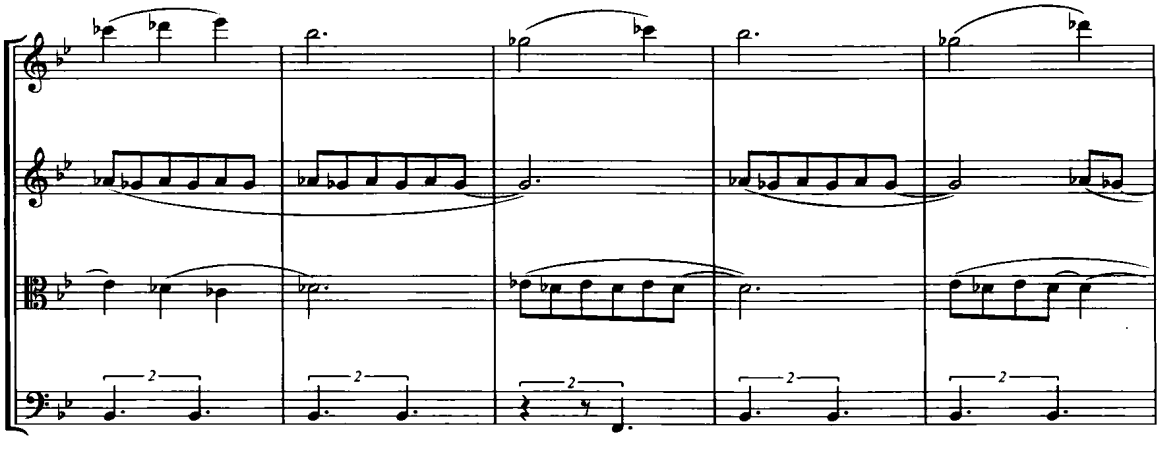
斯特拉文斯基《士兵的故事》中的《探戈》



肖斯塔科维奇《♭B 大调弦乐四重奏》作品 92 在四件乐器以四种不同的演奏方式写作的情况下，显示出明显的四层织体。第一小提琴以一小节为单位、第二小提琴以两小节为单位、中提琴为跨小节的写作思维、大提琴声部则在$\frac{3}{4}$节拍当中引入$\frac{6}{8}$拍的记谱。

例 9－27

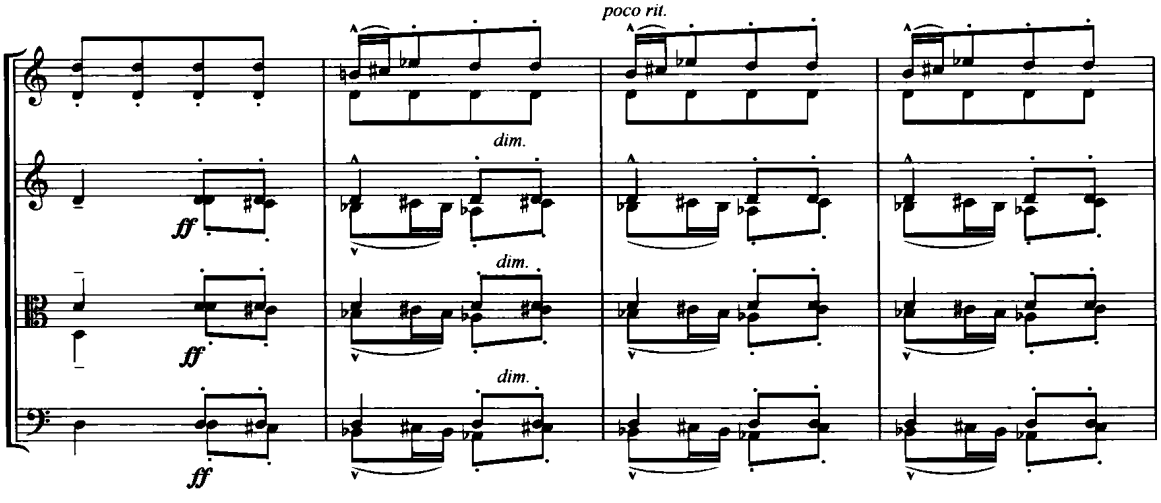
肖斯塔科维奇《♭B大调弦乐四重奏》作品92



巴托克《第二弦乐四重奏》，作品 17，四个声部均采用了双弦的演奏方式，为便于演奏，双弦中常常选择一个音高是这件弦乐器的空弦。在所有的双弦中重叠了在各个音区的 D 持续音，同时也达到了音响丰满的效果。

例 9－28

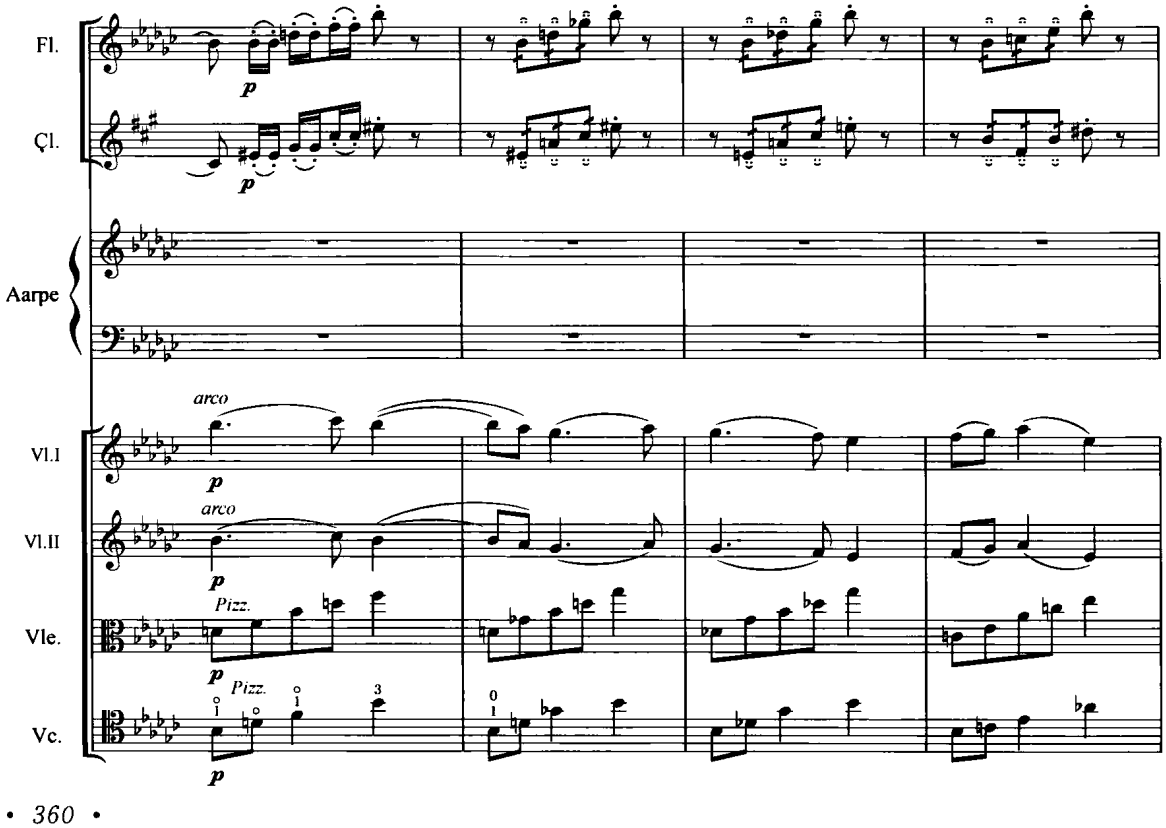
巴托克《第二弦乐四重奏》作品17



拉威尔《七重奏》中有着三种演奏法，由此形成在听觉泾渭分明的三层音响。它们分别是长笛与单簧管连顿音和双吐吹奏、第一小提琴与第二小提琴的连弓以及不同换弓点、中提琴与大提琴的拨奏。

例 9－29

拉威尔《七重奏》



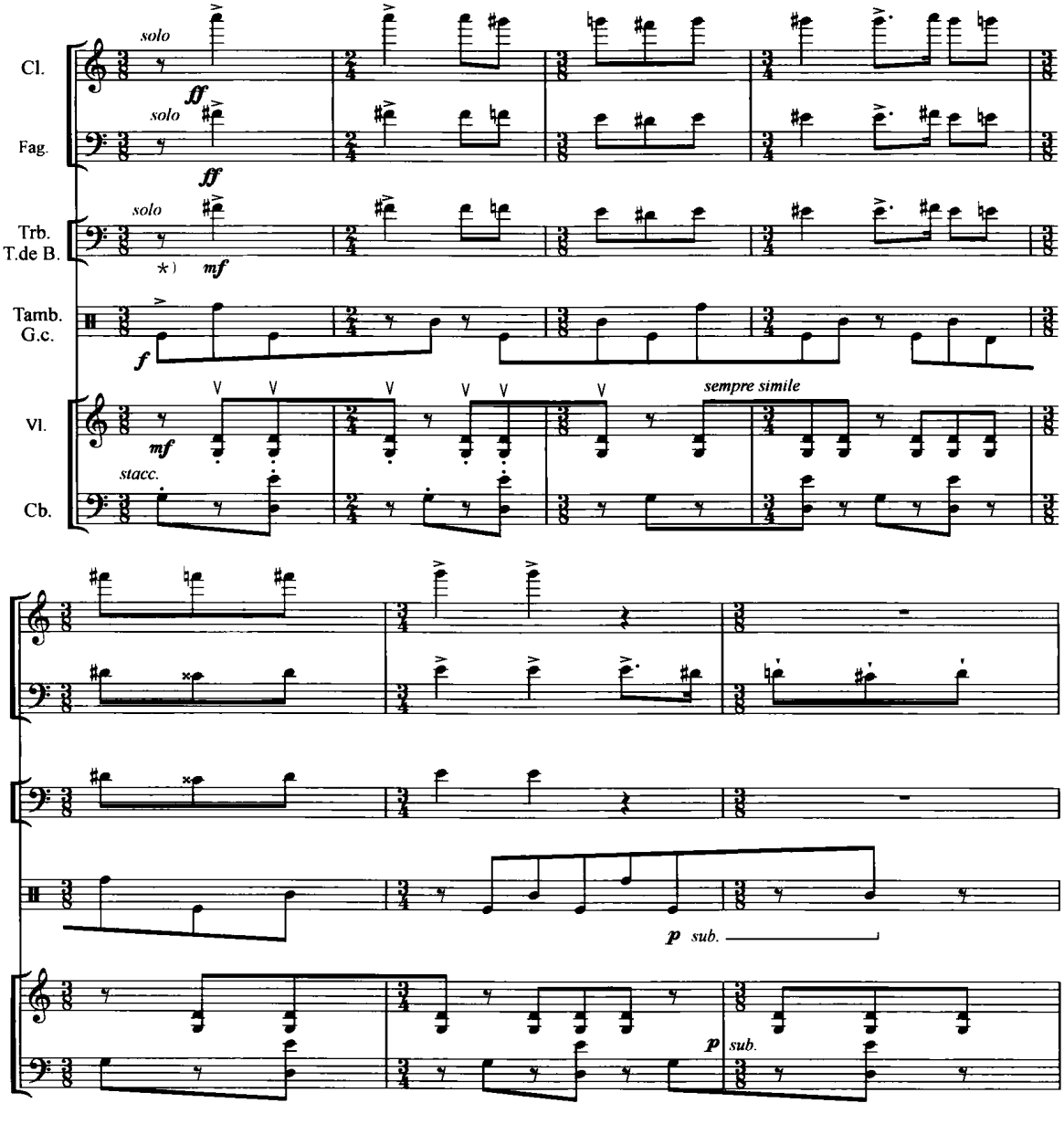
8. **钢琴缩谱与重奏作品的关系**

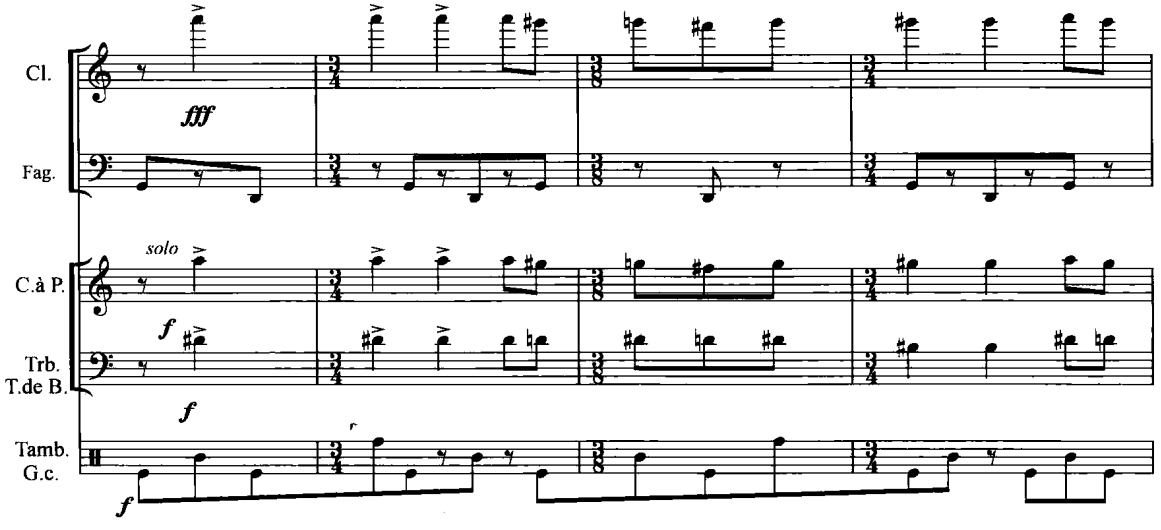
众所周知，钢琴作为多声部乐器，在体现声部关系、多声部形态方面具有不可替代的作用。钢琴缩谱又常常作为重奏、管弦乐作品的“草图”，为后面的配器作出必要的铺垫。经常思考钢琴缩谱与重奏、乐队之间的关系，不仅有益于培养学习者增加对音乐空间、音乐时间的种种设计理念的积累，而且可增强创作实践的能力。

斯特拉文斯基《士兵的故事》第一乐章的小组合的室内重奏乐队写作。在十一个小节音乐重奏的片段中，不仅记谱方式是不断变换的节拍，而且其中还蕴含着“跨小节”记谱的复合节拍现象。

例 9－30－1

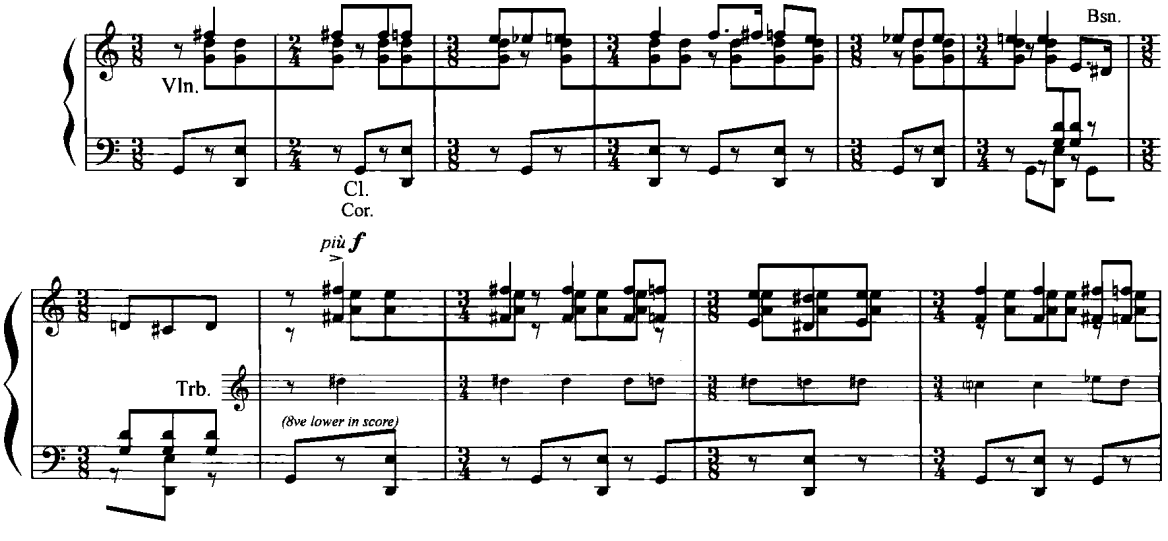
斯特拉文斯基《士兵的故事》第一乐章





钢琴缩谱：以钢琴两行谱表的方式记谱，请对照上方重奏与下方钢琴缩谱，体会钢琴记谱与多声部重奏作品之间的密切关系。在钢琴缩谱上进行“音色想象”，训练自己在不同演奏载体上的织体写作和音色转换的能力。

例 9－30－2



此外，还可以参看第七章《钢琴小品的写作》中西贝柳斯《芬兰颂》主题部分的钢琴缩谱和管弦乐配器的实例。

训练与思考——音色与音响

训练 1　为旋律主题设定乐器音色，并发展到一定的曲式规模

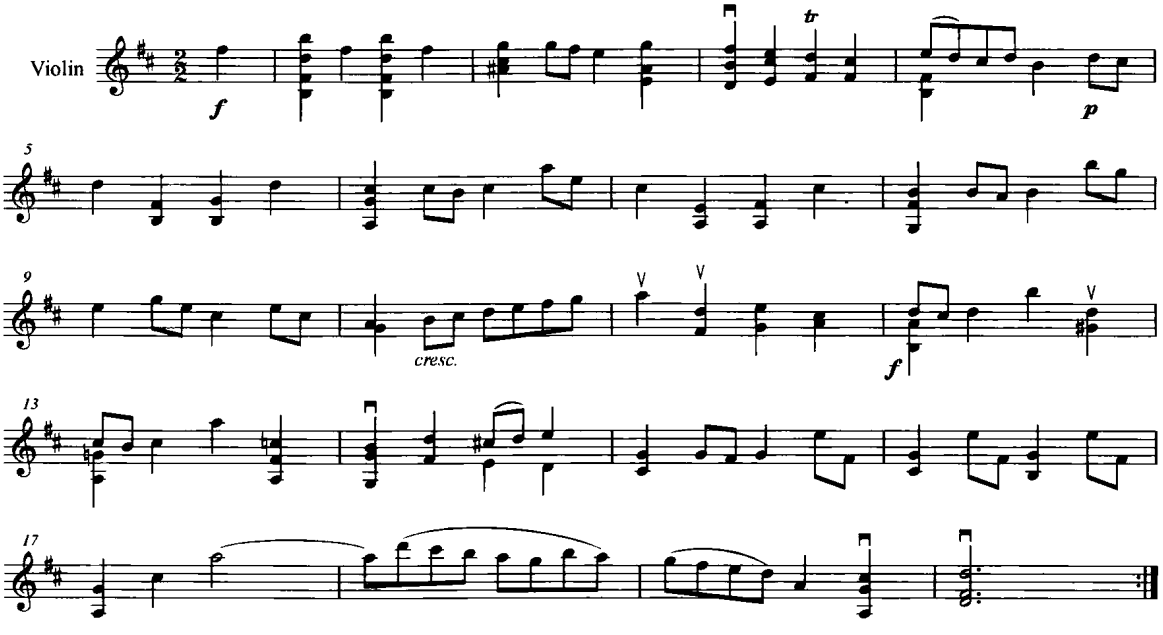
训练目的　　在第二章《旋律写作》中写作原则的基础上，发展器乐化旋律的写作能力，培

养旋律写作中对于特定音色的音响想象能力和器乐化旋律的写作能力，为增加声部后的室内乐重奏的写作打下良好的基础。

器乐化旋律写作首先应当关注乐器演奏法的标记，比如连线的划分，在钢琴上连线表示抬手，在管乐上表示换气，在弦乐上表示分上下弓法，等等。这些写作中的细节例如表情、表演的标记是音乐表现的主要组成部分，因而是需要在音符写作的同时完成。

示　范　　为小提琴独奏所写的《布列舞曲》。在写作过程中，不仅需要注意旋律的发展和走向，而且还要注意这件乐器本身的演奏特性，如：小提琴的颤音、三音和弦、上下符杆记谱指示下的分声部奏法、上下弓法、连线换弓等等。

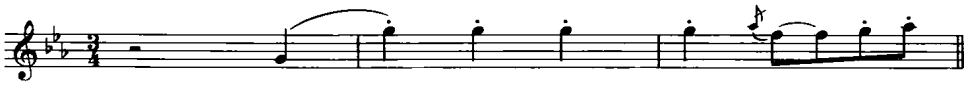
布列舞曲



习　题　　根据旋律的音区、演奏记号来判断和指明为哪种乐器写作，有些旋律线条还有可能适用于多种乐器演奏。这时就要以乐器演奏法的标记来区分弦乐、管乐等不同质地、构造的乐器的写作特点(共 5 条)。

(1)

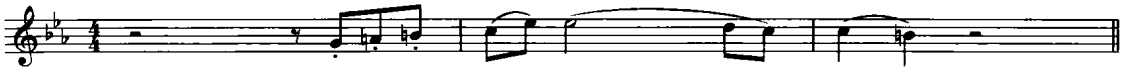
(2)



(3)

(4)

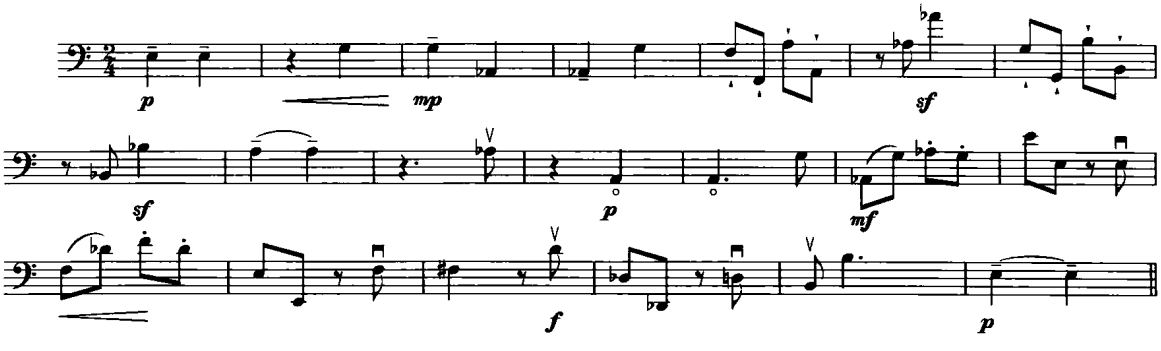
(5)



训练 2　为指定的乐器写作独奏小品

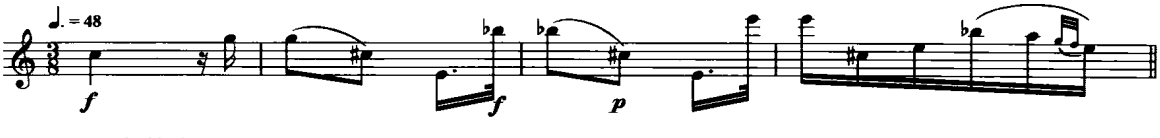
训练目的　为规定的音色创作音乐作品是音乐创作中常见的现象。要熟悉和了解这件乐器的音域范围、特有的演奏方法、各音区的不同音色特点等，才能进入写作过程。单旋律的发展方式如同《旋律写作》一章中所介绍，音乐可能在任何一种有规律可循的结构中形成。指定乐器音色的写作训练，是乐器法理论基础上的必要实践过程。这关系到重奏、管弦乐配器的进展是否顺利。

示　范　下面是一首大提琴独奏的乐谱。在写作时首先要明确乐器的有效音域、特殊音区的音色特点、特性演奏方式等，弦乐还要注意弓法的标记。

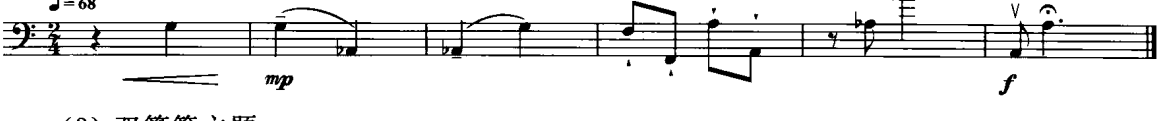


习　题　下面所提供的各种乐器音色的音乐主题，是为学习者进行写作训练之用，写作之前要分析识别音乐主题的调式调性、音程、节奏节拍等方面的特点，进而依据主题特征将音乐发展到一个富于逻辑的结构当中(共 9 条)。

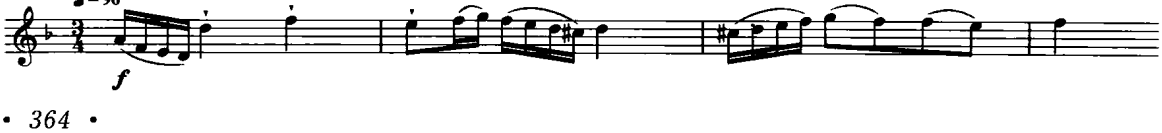
(1) 单簧管主题



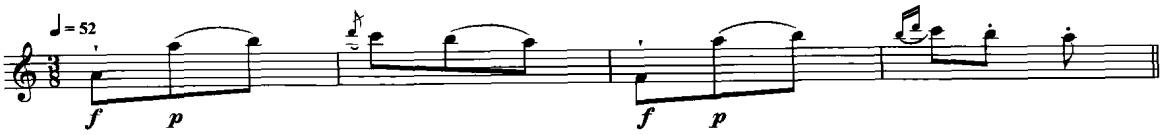
(2) 大管主题



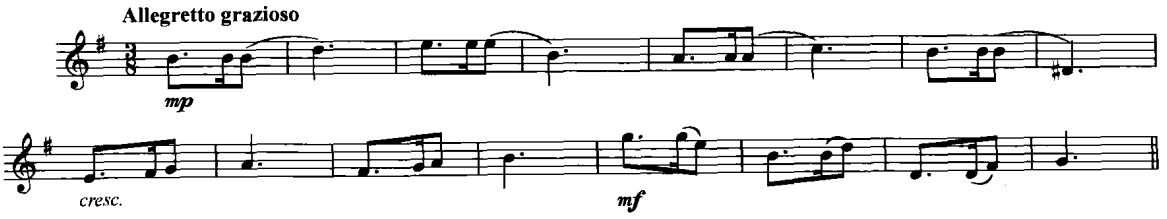
(3) 双簧管主题



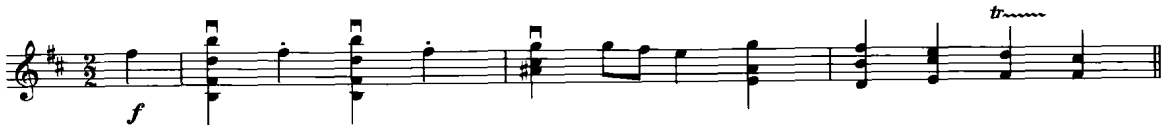
(4) 单簧管主题



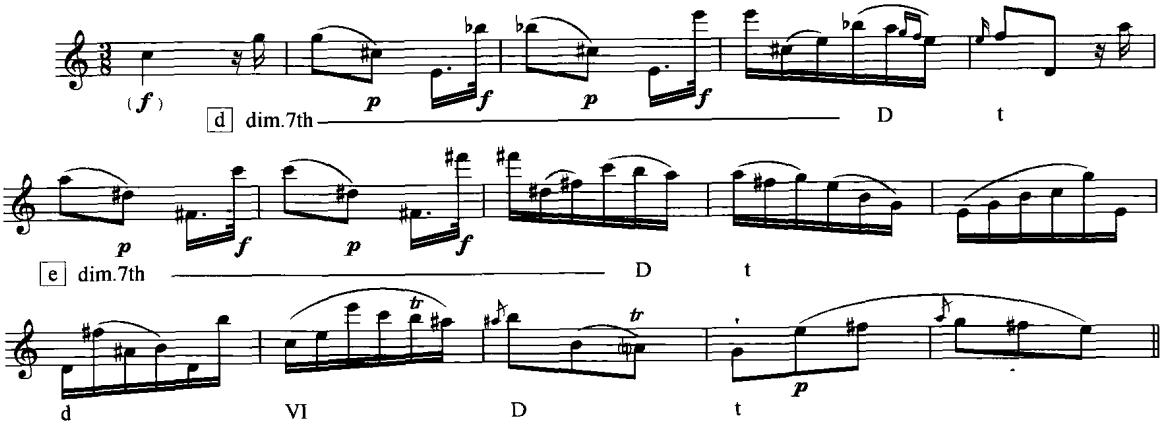
(5) 双簧管主题



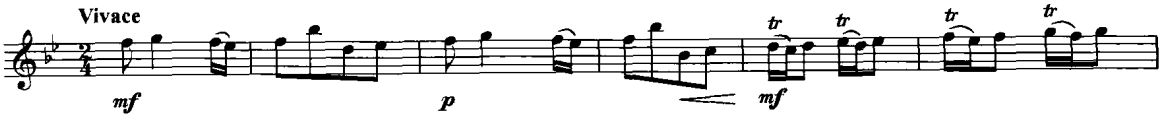
(6) 小提琴主题



(7) 长笛主题,其中注明了调性及其和声关系,供展开时参考。



(8) 长笛主题



训练 3　为一个单旋律声部添加另外的重奏声部

训练目的　从独奏过渡到重奏的写作过程,要在一条单旋律基础上增添一至三个声部,声部间的关系既要考虑纵向和声关系,又要想到线条之间的对位、互补和声部交替关系;更要考虑到所加乐器的相应音区的音色特点和演奏方式。

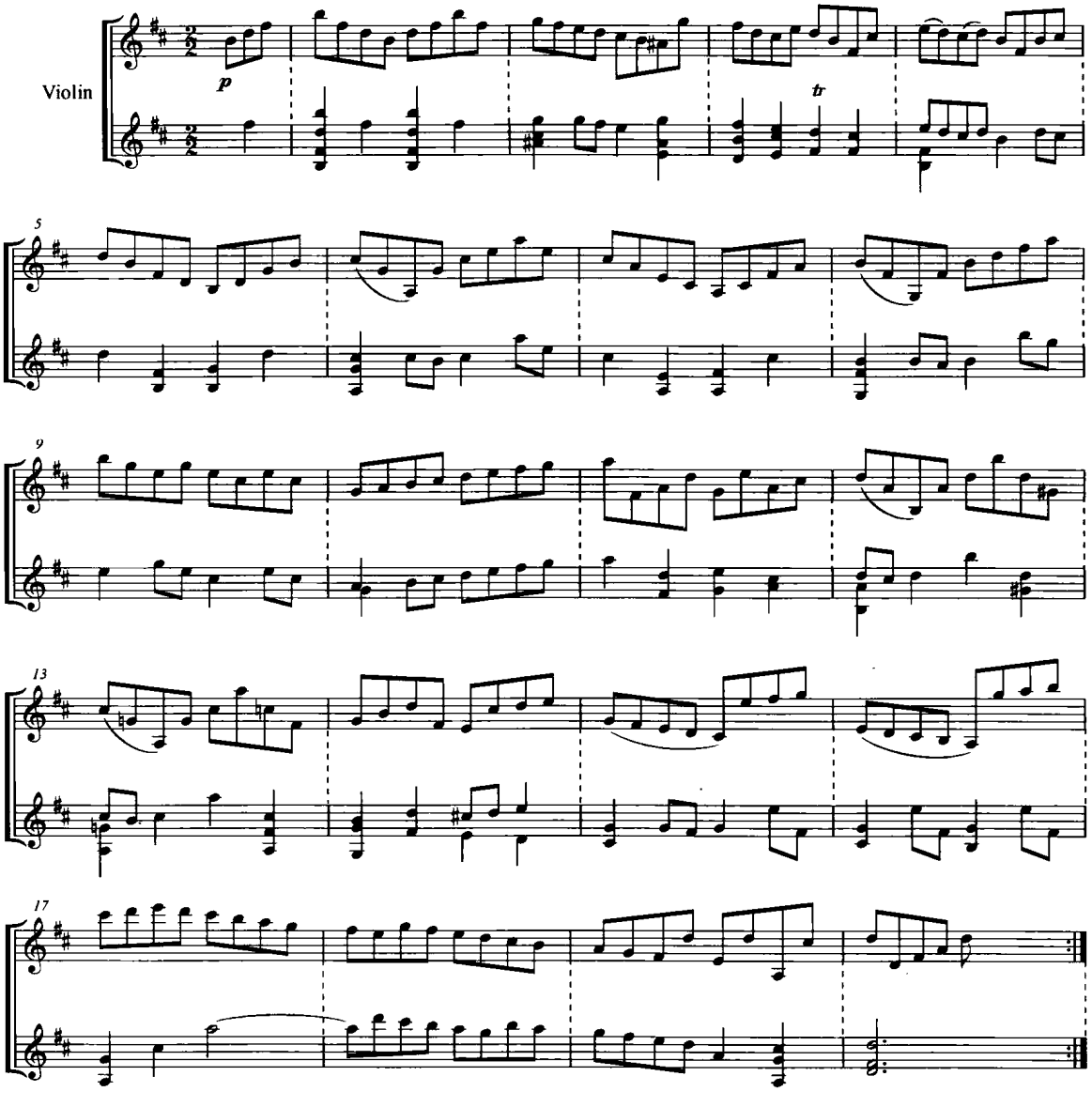
示范 1　　下例中，第一声部是事先写作好的，第二声部是添加上去的。表明这是为一个小提琴二重奏而作。注意，在训练中还应当做到：

① 将两个声部的连线及其他演奏方式补充清楚。

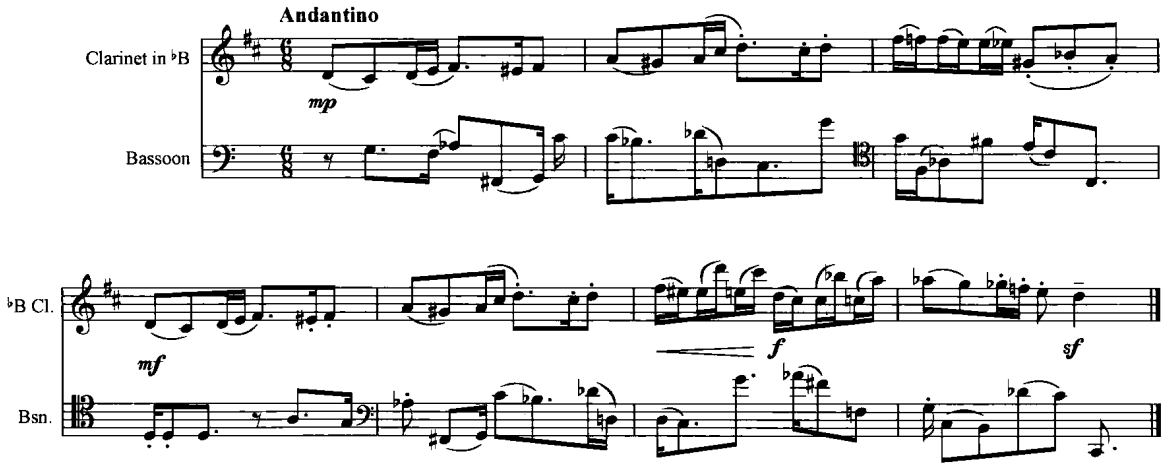
② 两个声部横向线条要流畅、风格统一。

③ 两个声部纵向的和声关系要和谐、多彩。

④ 两个声部纵向的节奏关系要互补、交替。

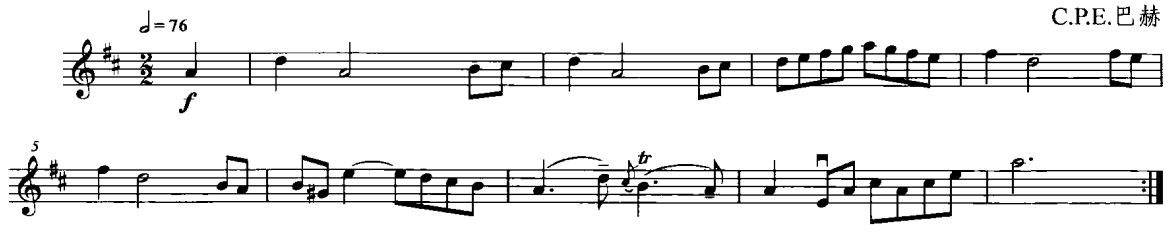


示范 2　　下例是两支木管乐器的重奏组合，无论哪一个旋律线在先，另外一个线条都要考虑在纵向结合方面，音程、节奏上的对比、互补关系；还要注意两者在各自音区写作后相互结合时可能产生的音响效果。

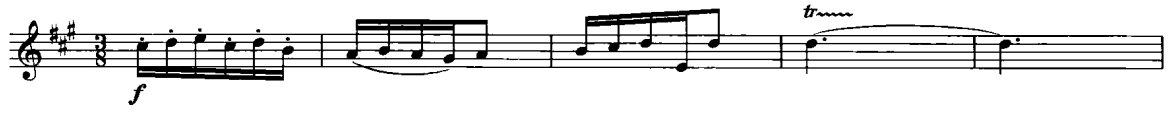


习　题　　在下列单旋律主题的基础上，发展第一声部的旋律，增添第二声部，拟定另一种乐器与之相组合(共 16 条)。

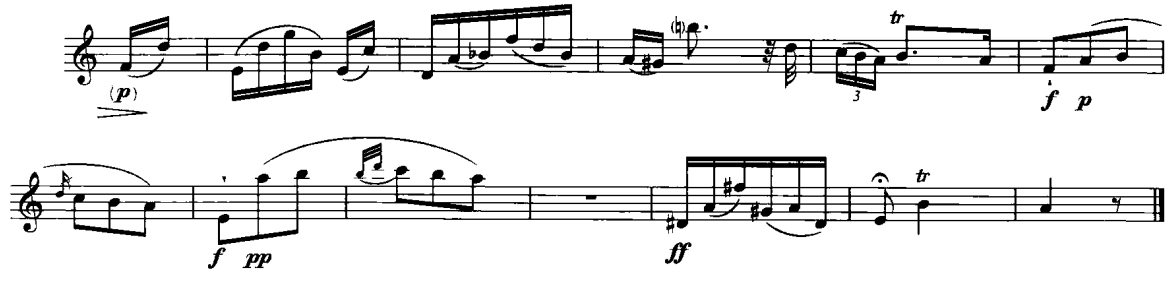
(1) 小提琴主题(选自 C. P. E. 巴赫的主题)



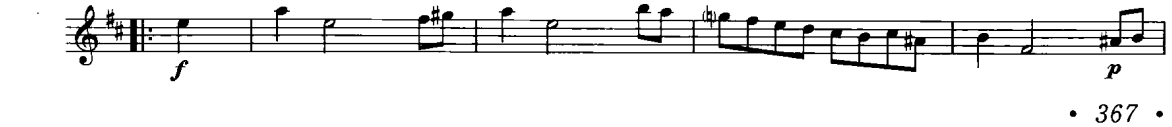
(2) 双簧管主题

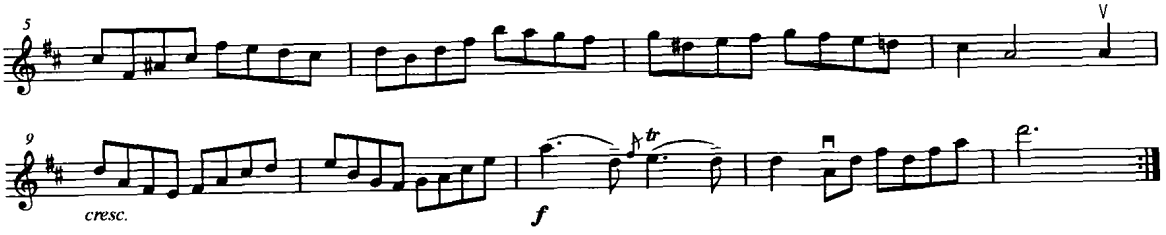


(3) 长笛主题

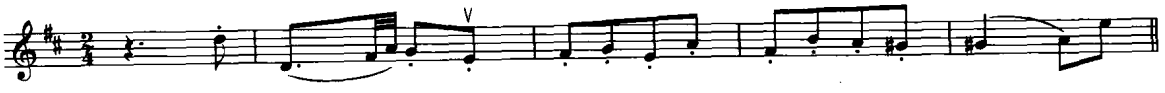


(4) 小提琴主题

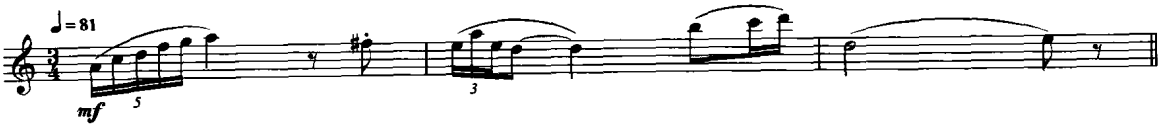




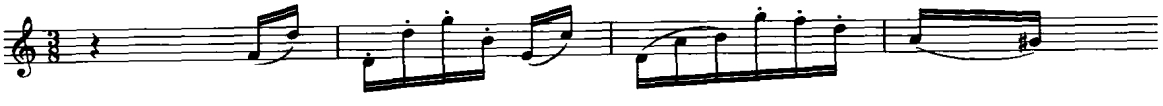
(5) 小提琴主题



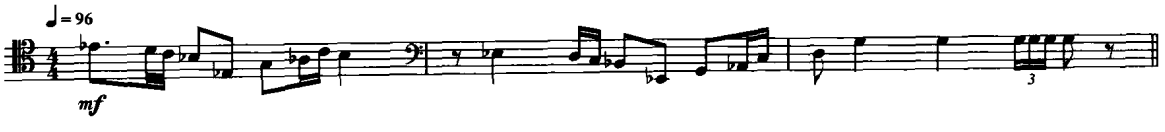
(6) 长笛主题



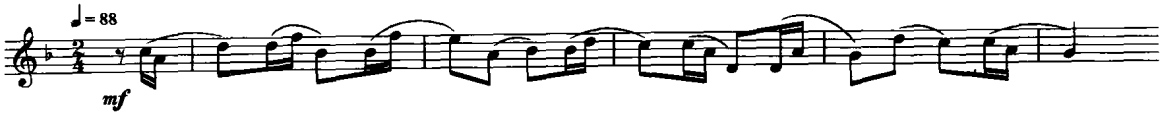
(7) 双簧管主题



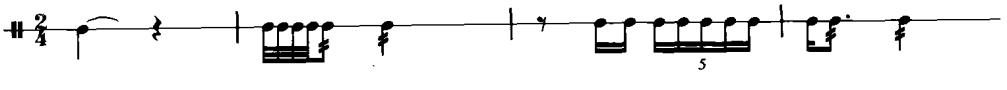
(8) 长号主题



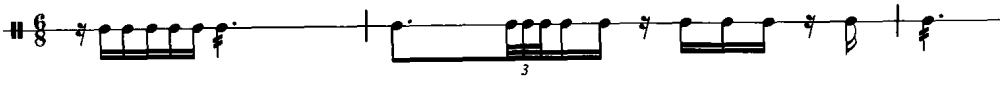
(9) 小号主题



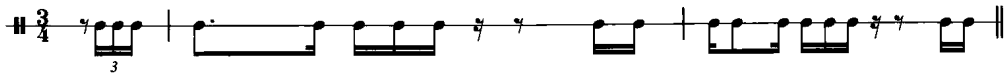
(10) 以下是 3 个打击乐主题，由学习者自己指明不同的打击乐器，然后分别进行展开



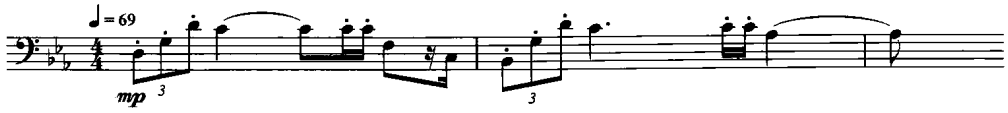
(11) 打击乐主题



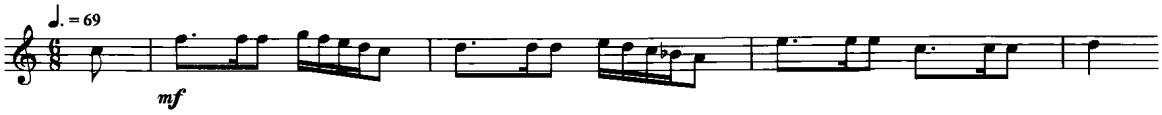
(12) 打击乐主题



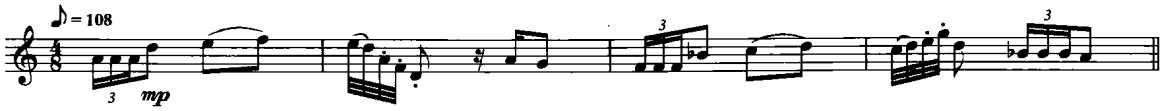
(13) 长号主题



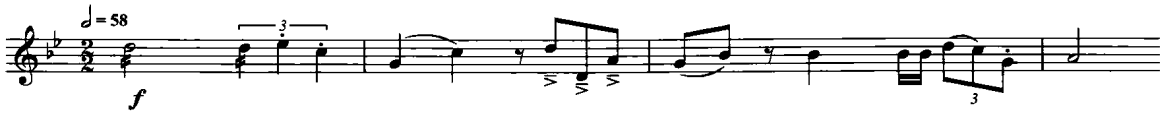
(14) 圆号主题



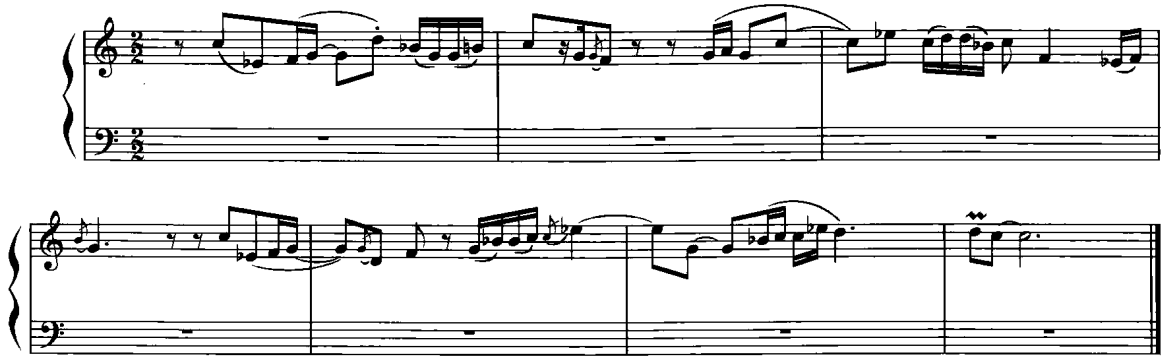
(15) 小号主题



(16) 圆号主题



(17) 可以自己拟定一种乐器音色，然后写作第二声部的线条。

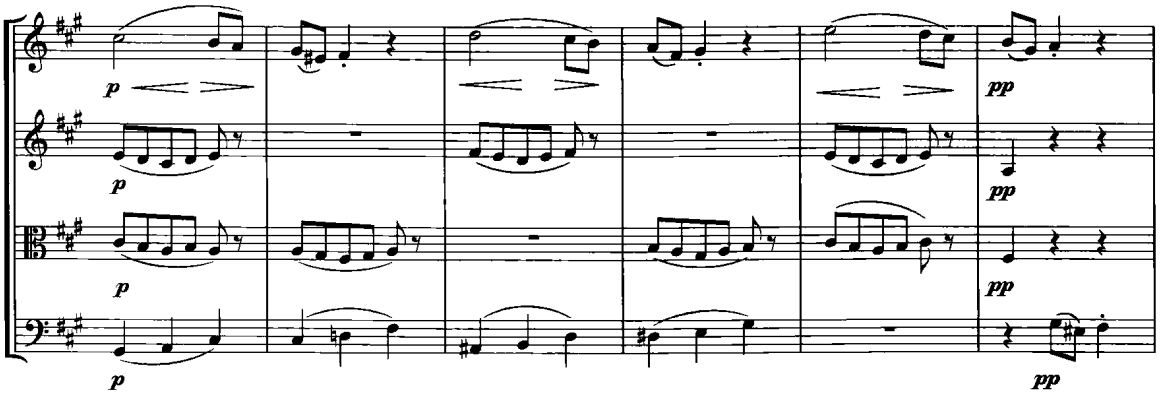


训练 4　将重奏片段缩减为钢琴谱

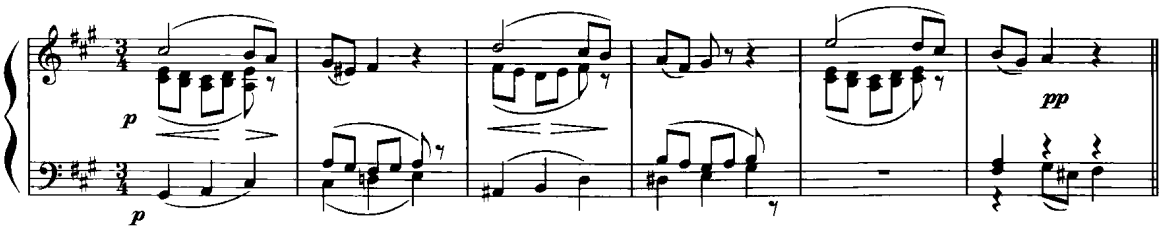
训练目的　将原有的重奏作品，减缩成为钢琴缩谱，其目的在于帮助初学者更清楚地认识室内乐内在的写作规律，织体形式、和声复调的形态，以及在配器当中认识各个声部的乐器之间是如何进行声部交替与分句的。在钢琴上弹奏，也可以更清楚地认识到重奏曲的写作特点和内在规律。

示　范

贝多芬《a小调弦乐四重奏》作品132

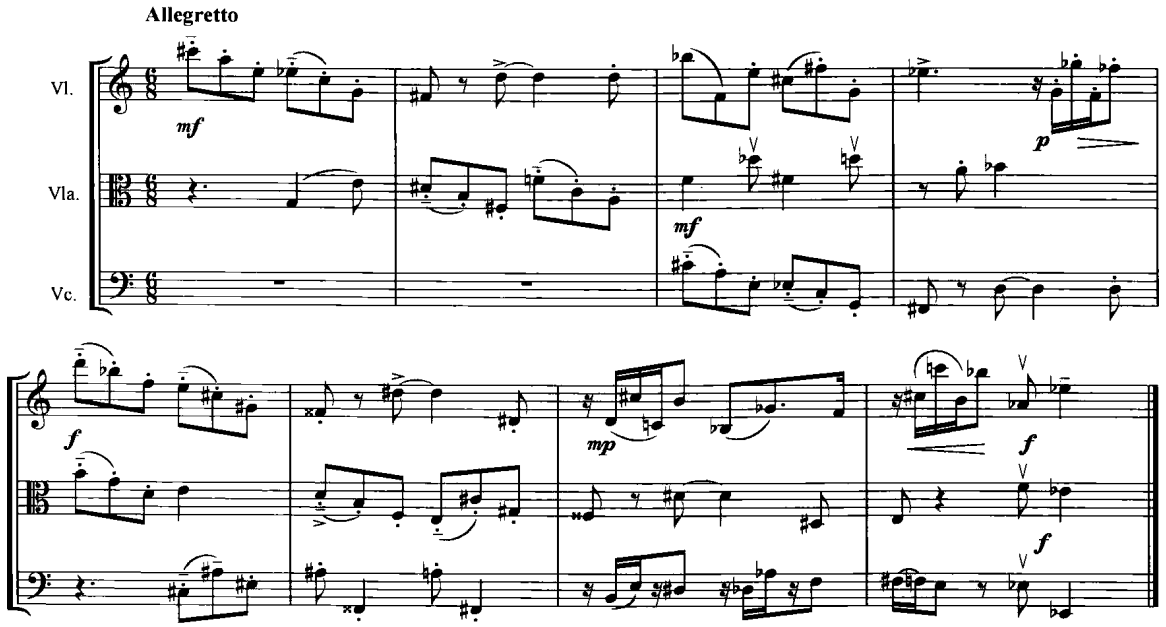


钢琴缩谱：



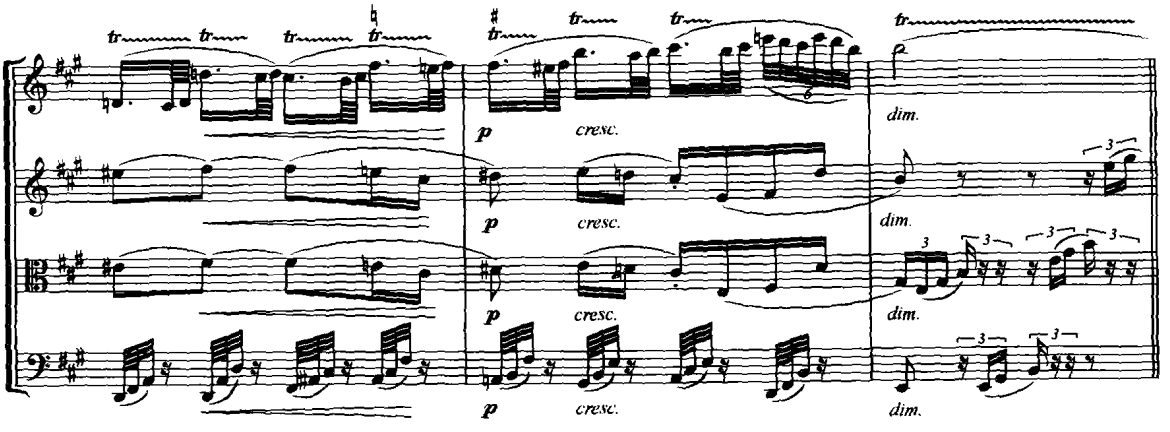
习　题　　减缩重奏作品的工作，就是了解作曲者如何写作室内乐重奏的一个真实过程。符杆上下意味着不同的声部层次，减缩成钢琴谱后，应当注意织体层次的归属要分明；减缩后更能够认清复调、主调写作特点对于声部层次写作方面的影响。

(1) 弦乐三重奏

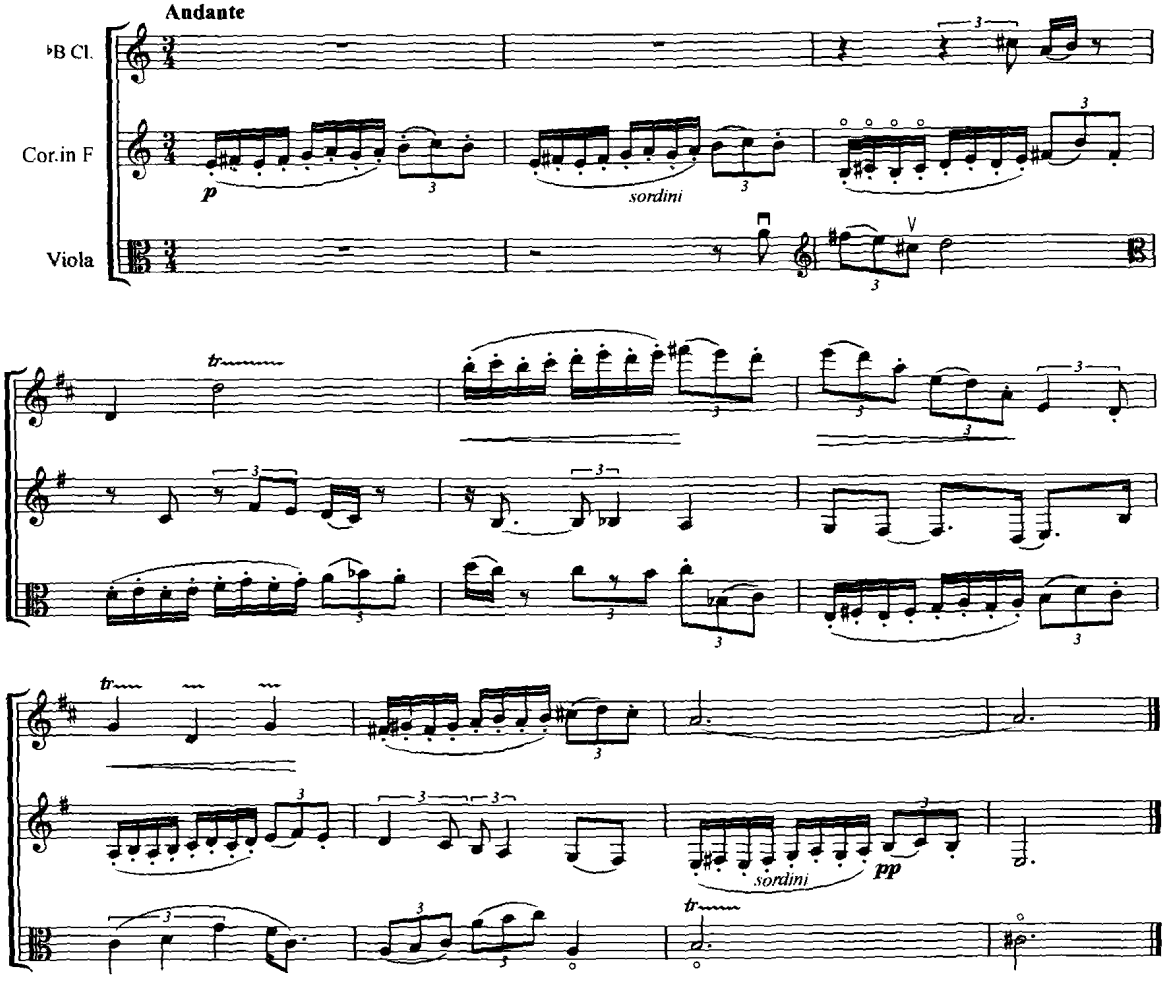


（2）

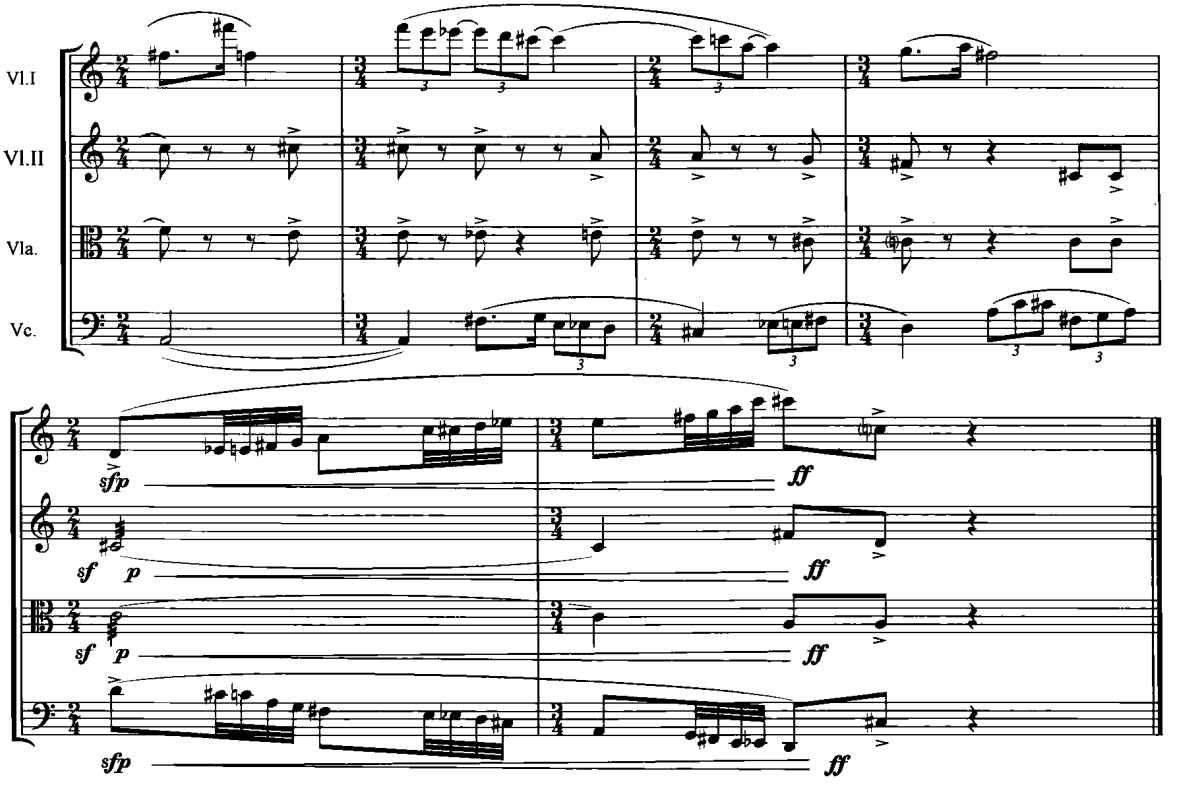
贝多芬《♯c小调弦乐四重奏》第四乐章



（3）三重奏：单簧管、圆号与中提琴

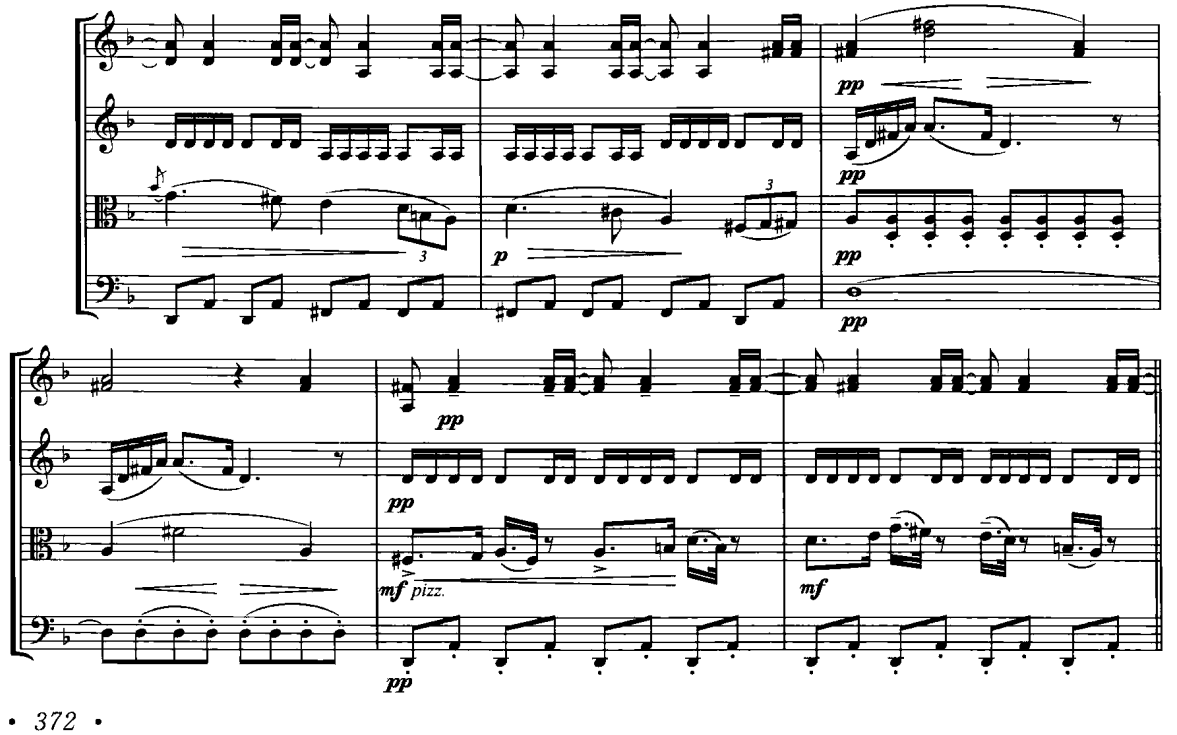


（4）弦乐四重奏



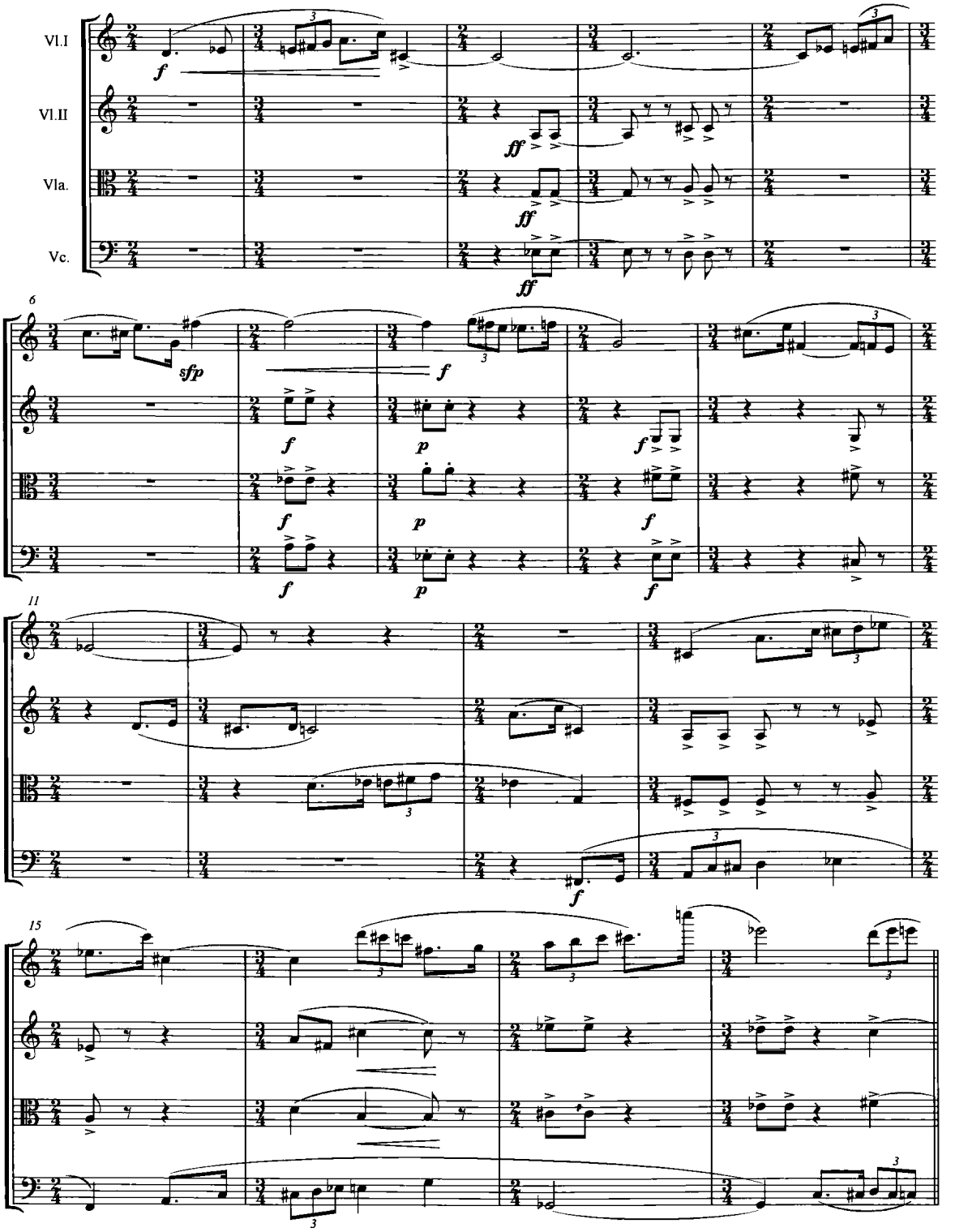
（5）

选自德沃夏克《弦乐四重奏》第一乐章



（6）

弦乐四重奏

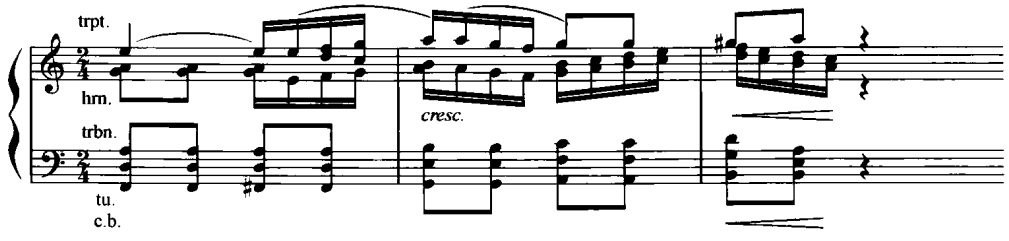


训练 5　将钢琴主题片段改编为重奏小品

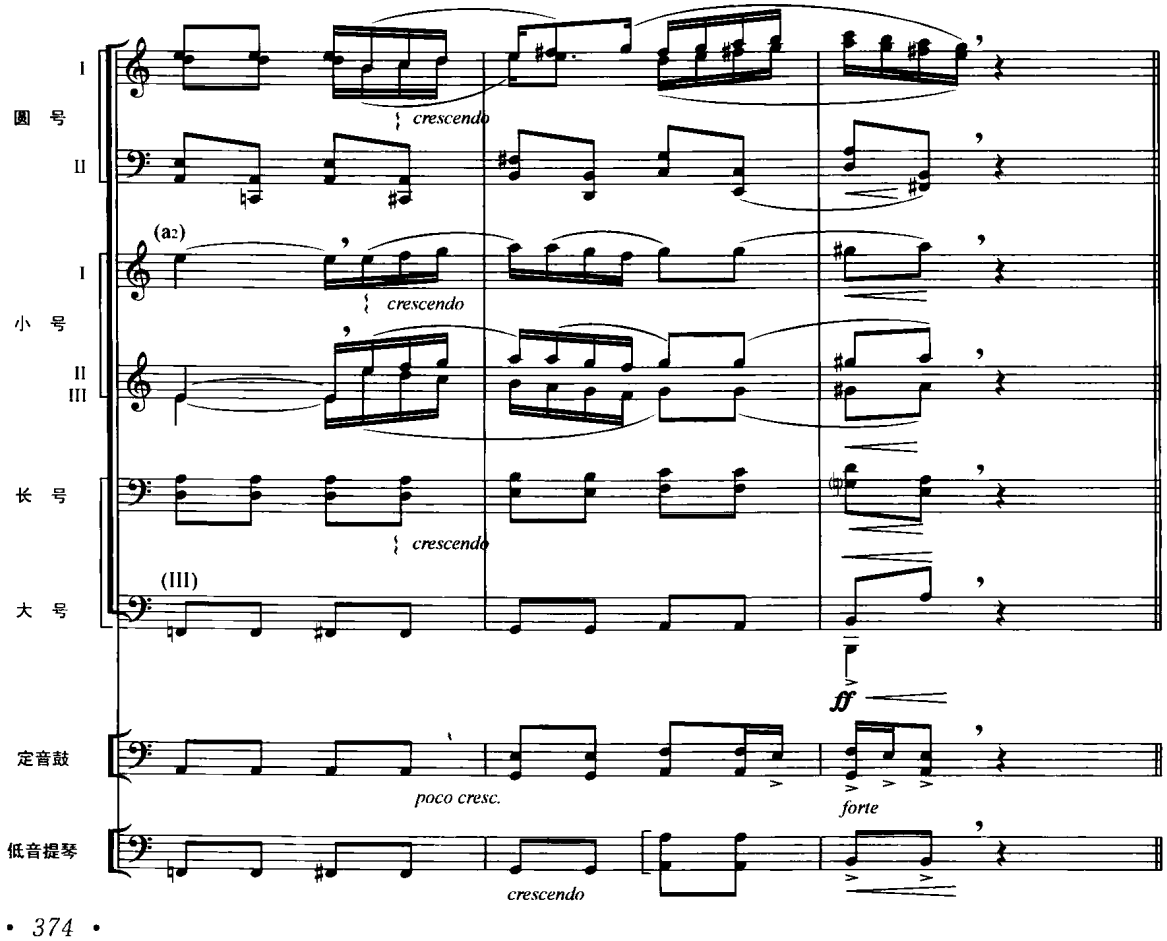
训练目的　通过这一训练，明确钢琴音乐中的织体与重奏声部之间的有机联系，依据钢琴片段中所提供的多声部因素的特征，培养对处于不同音区的声部线条音色的感受和选择能力，为重奏的写作做好准备。通过此训练便于熟悉各种乐器的音域、演奏特点及其记谱方式。如果沿着这些钢琴音乐的主题继续发展下去，还会达到对不同作曲家的音乐进行“风格模仿”的训练作用。

示　范　斯特拉文斯基《管乐与钢琴协奏曲》的一个片段，钢琴缩谱中显示出每个声部层次所指示的乐器名称：

斯特拉文斯基《管乐与钢琴协奏曲》

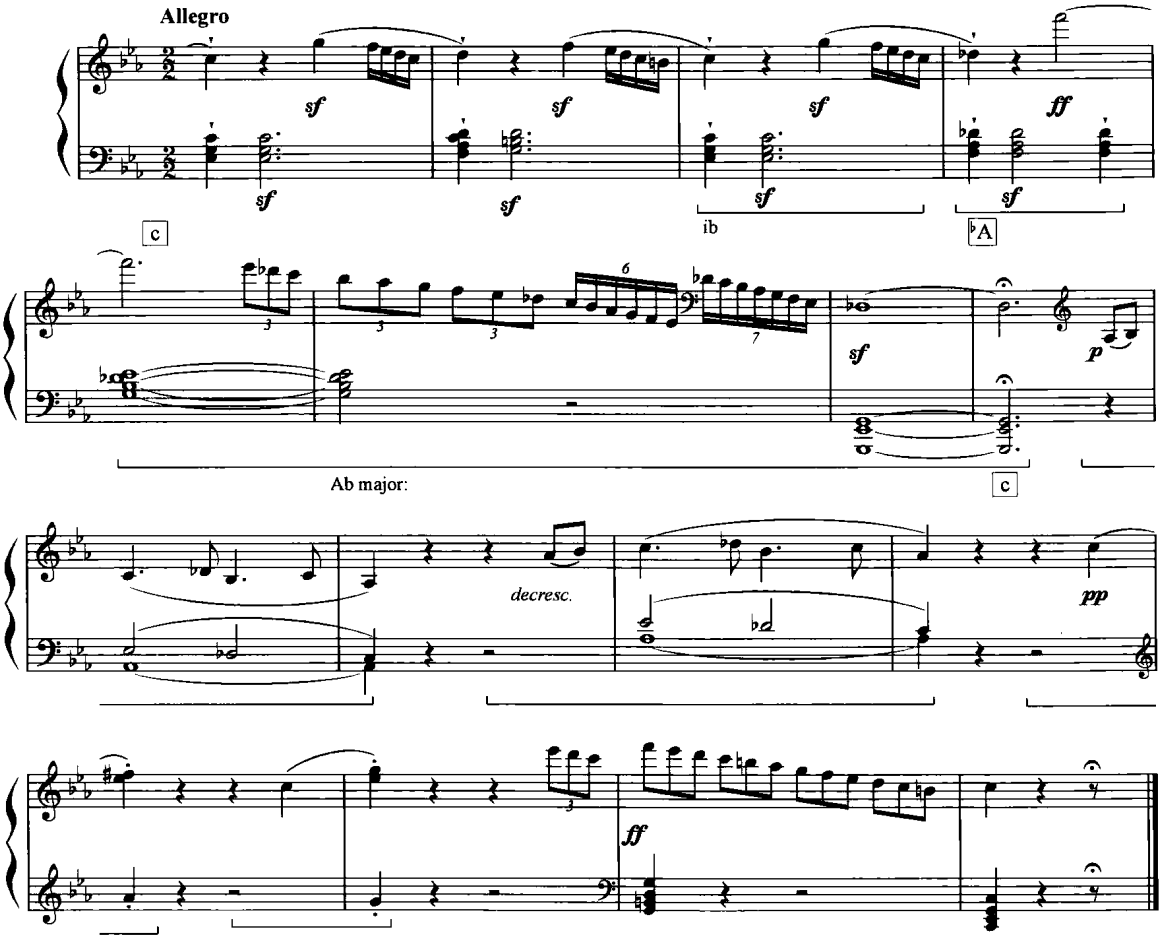


将上方的钢琴谱改写成管乐九重奏的编制：②圆号、③小号、长号、大号、定音鼓和低音提琴：

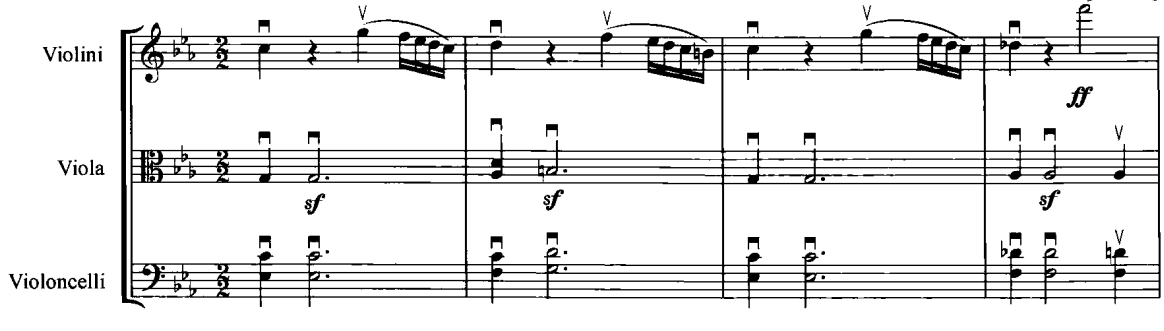


示范 2　下面的钢琴曲片段，选自贝多芬的《悲怆奏鸣曲》，将其视为钢琴缩谱，并改编成重奏曲。在钢琴织体中，想象乐队的具体音色，以及各乐器间音色的搭配与融合、对比的各种可能性。一首钢琴谱可以改编多种重奏组合。

贝多芬《悲怆奏鸣曲》



下例是根据上方钢琴缩谱，改编成的三重奏编制：小提琴、中提琴与大提琴。注意不同乐器转换后，演奏特点、音区、力度、音色变化所引发的记谱方式和写作特征。



习　题　　将下列钢琴曲的片段，根据所给乐器的音域、演奏法改编写作成小乐队作品（共 12 条）。音区可按乐器音域要求进行上下八度的移位，钢琴演奏中踏板的运用，也可作为对管弦乐器配器起到的提示。下列的乐器编制（三重奏、四重奏）可以作为写作的参考：

① Vln.，Vla.，Vc.；

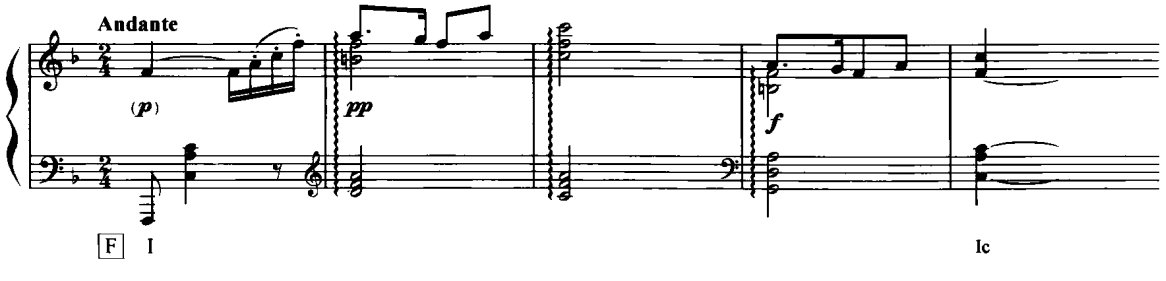
② Fl.，Cl.，Cb.；

③ Ob.，Vla.，Fag；

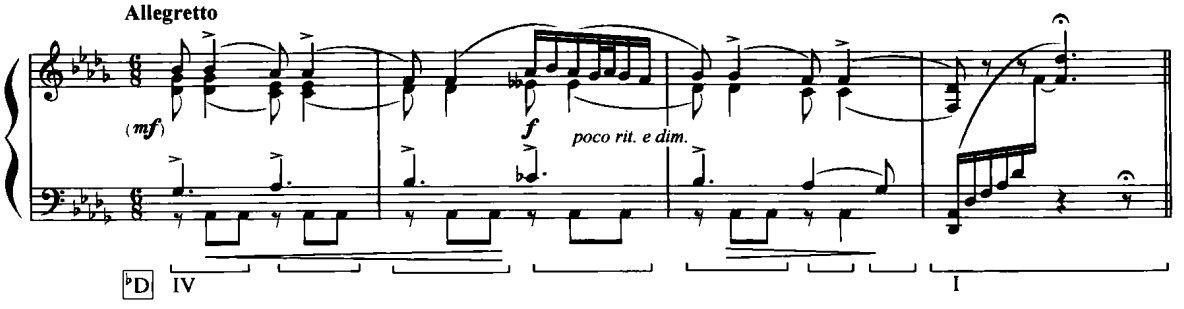
④ Trb.，2Cor.，Trbn.；

⑤ Fl.，Arpa，Vc.；

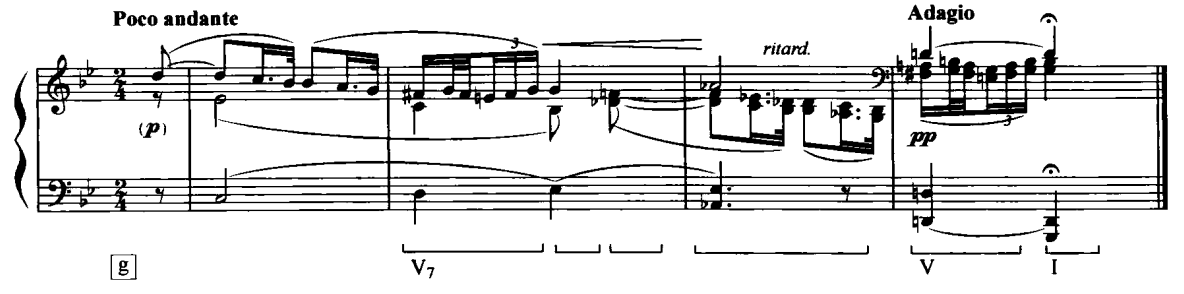
（1）格里格《即兴曲》作品 29 之 2



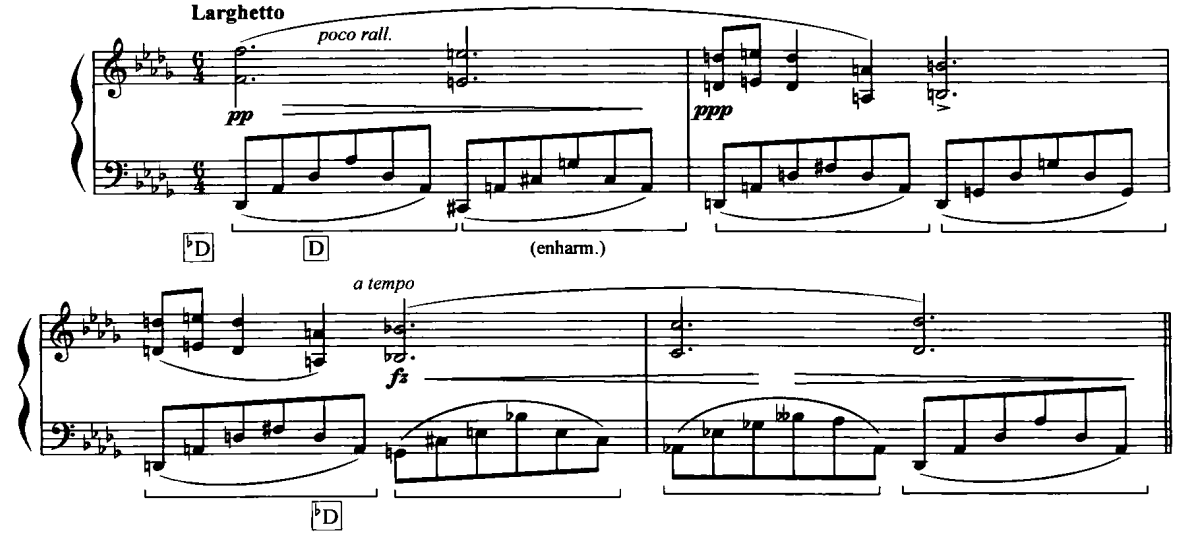
（2）鲍罗廷《小夜曲》



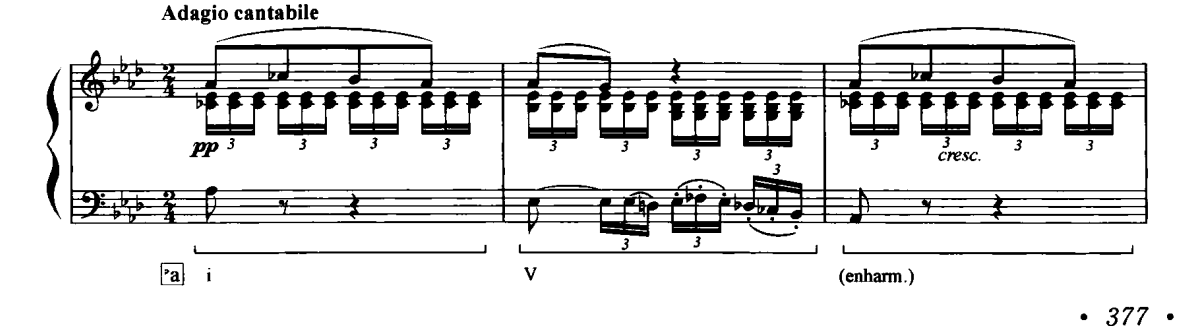
（3）舒曼

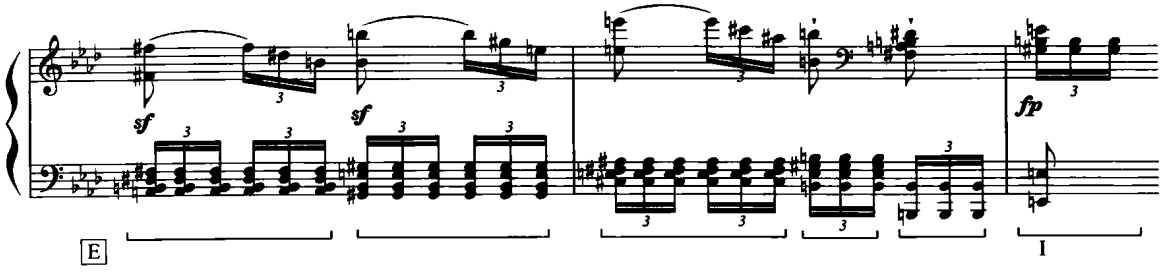


（4）肖邦《夜曲》作品 9 之 1

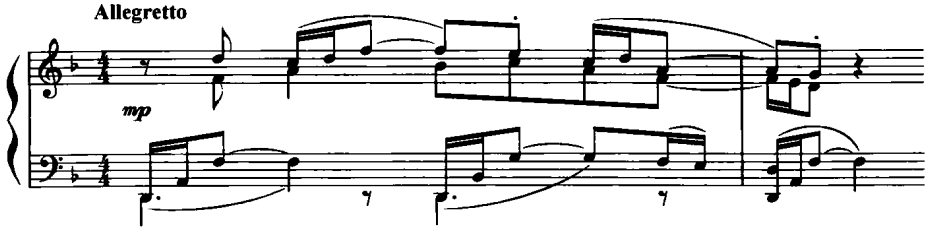


（5）贝多芬《c 小调钢琴奏鸣曲》作品 13，第二乐章

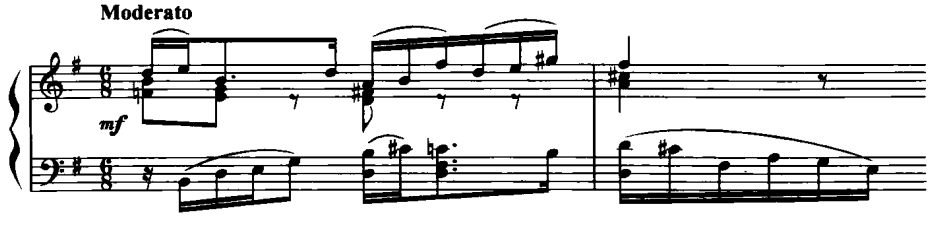




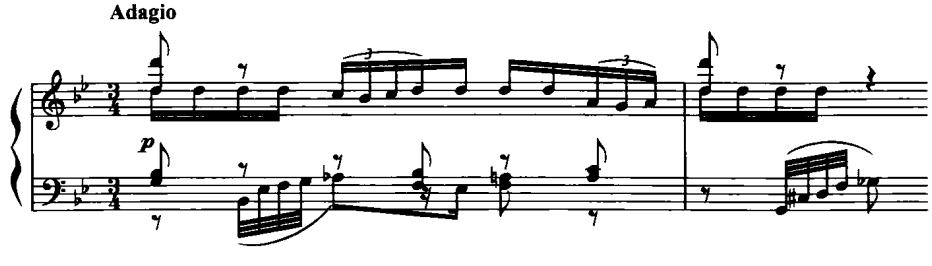
(6) 以下是一些钢琴缩谱的片段，由此续写、发展成为一个完整的结构，并改编配器为一个特定的重奏编制。



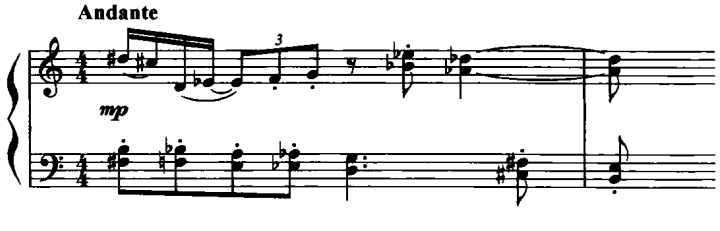
①



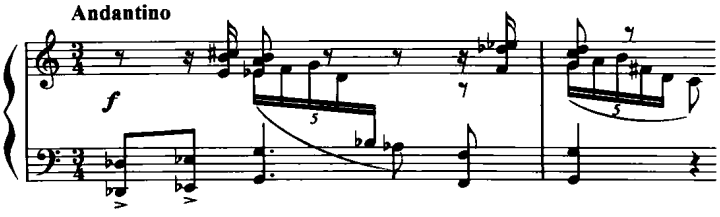
②



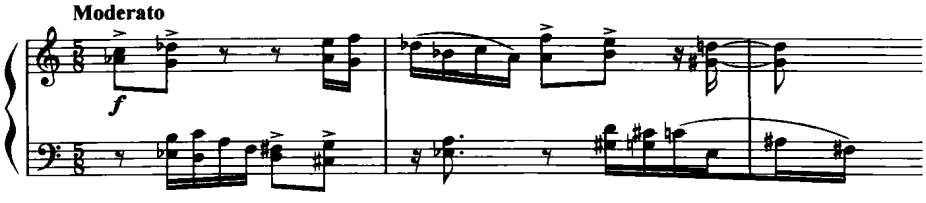
③



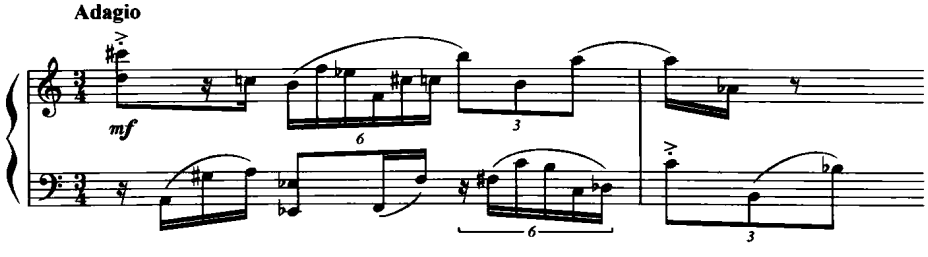
④



⑤



⑥



训练 6　为一个重奏主题续写

训练目的　　在上述二声部填充训练的基础上，再增添一个或若干个声部的写作。在室内乐作品当中三重奏是常见的演出形式，三个声部已经可以构成一个较为完整的和声进行模式了，各种复对位、模仿进行也可以得到充分表现的机会。三声部的写作与多人重奏的写作相比，有很多共性问题可以同时解决。此外，四重奏、五重奏、六重奏，虽然人数增加，但写作的原则相似。正如面对一个钢琴缩谱，既可以将其扩充为室内乐写作、也可以被改编为管弦乐作品。训练的重点在于对各种室内乐创作方法归类以及进行有意识的实践。

示范 1　　三、四个声部的写作同样可以表现出重奏的种种织体方式，这些写作原则同样适用于多人演奏的室内乐写作中：

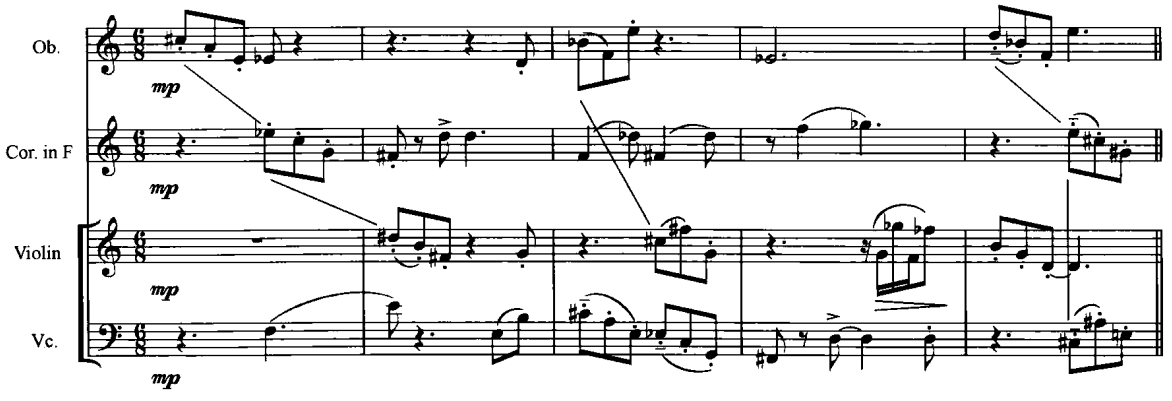
① 主奏、伴奏式的写法；

② 主调和声、节奏式的写法；

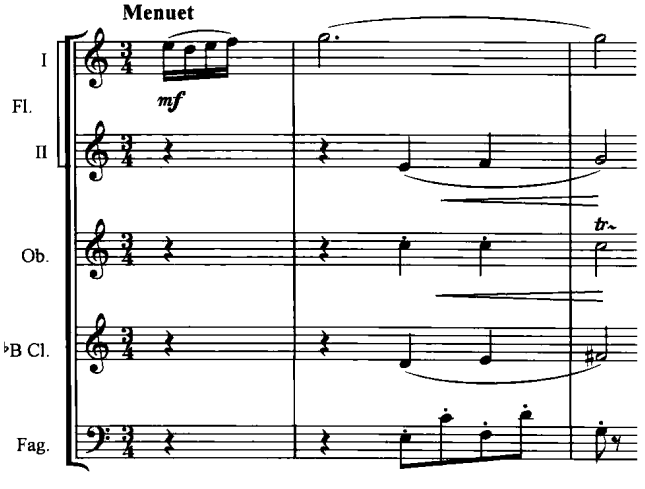
③ 复调模仿、对比式的写法；

④ 声部间各种纵向结合的可能性写法。

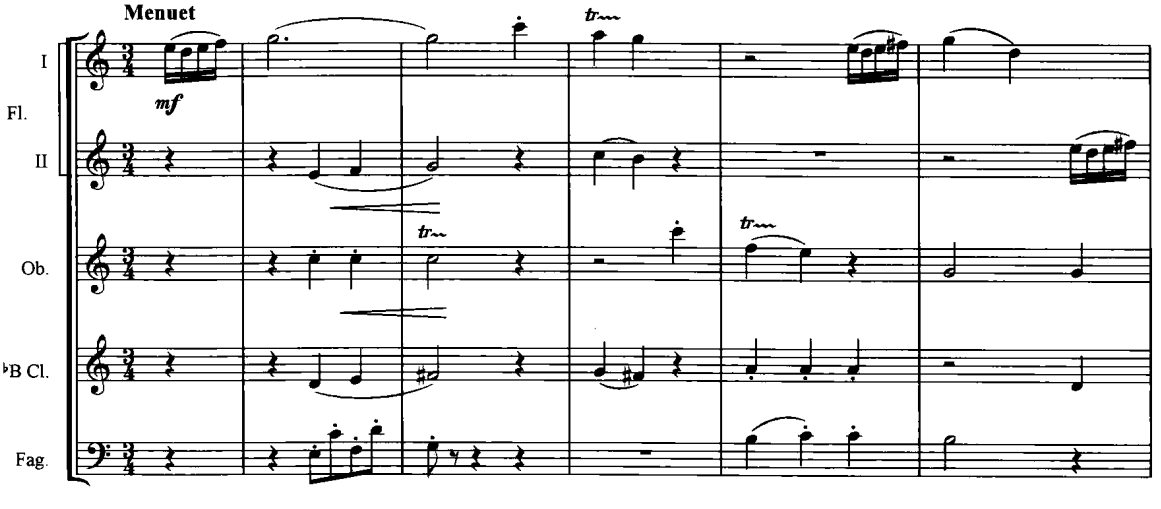
首先在常规三重奏组合中做练习，下例就是小提琴、中提琴和大提琴的三重奏练习。主要的音乐材料以较为严格的音程动机形式，在各个声部间以二度、八度的模仿关系进行声部交替。如下例，注意写作当中声部间的模仿、交替关系，各个声部在其各自音区中的写作规律以及管乐与弦乐的音响平衡问题。认清原有写作特点，并继续发展，直至在一个完整的结构中结束。

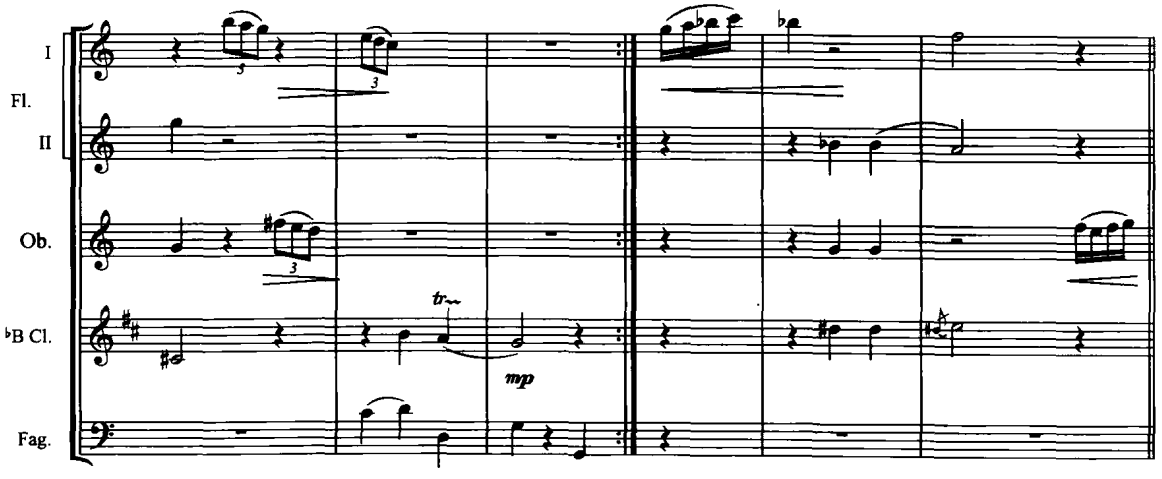


示范 2　　主题：小步舞曲风格的旋律线条，编制：2 长笛、双簧管、♭B 单簧管和大管。



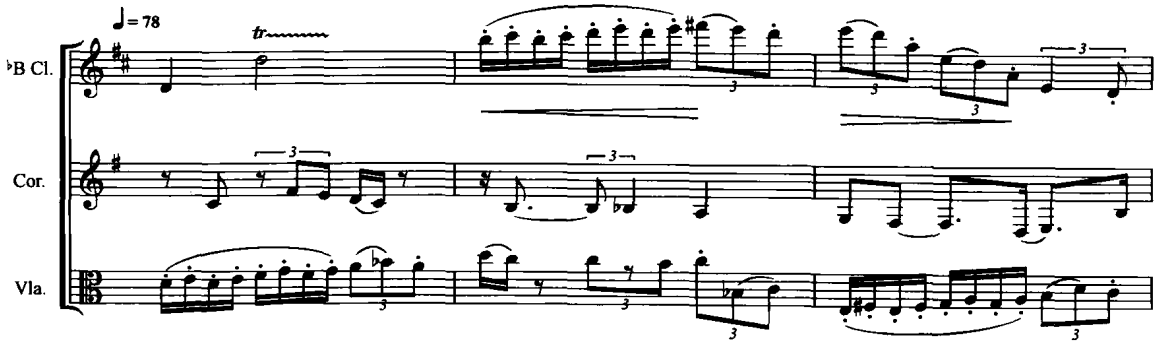
续写：



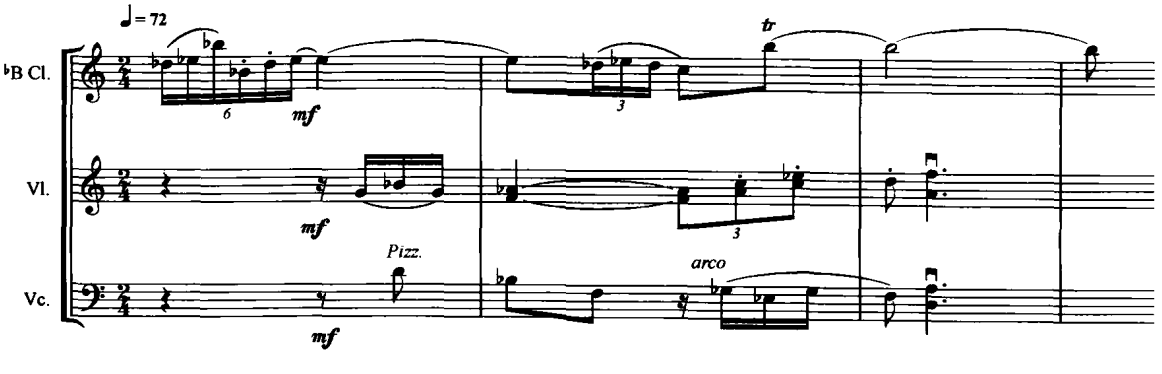


习　题　　下列的各个重奏主题作为写作的初端，如同续写钢琴主题那样，首先认清主题中的特点，注意声部交替、音色组合方式，音高间音程的关系、节奏节拍等特点，然后有根有据地进行发展。

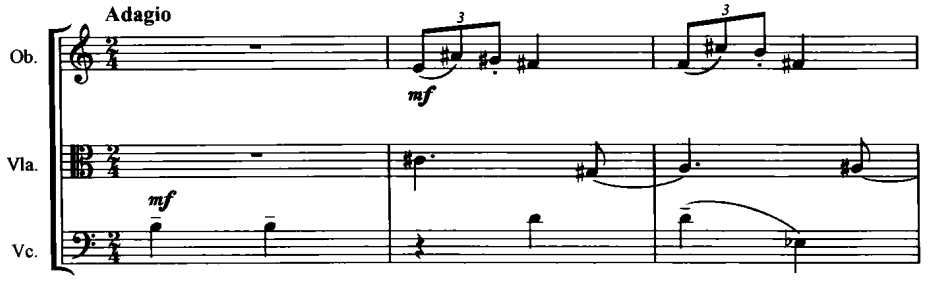
(1) $\frac{3}{4}$拍♭B 单簧管、圆号与中提琴



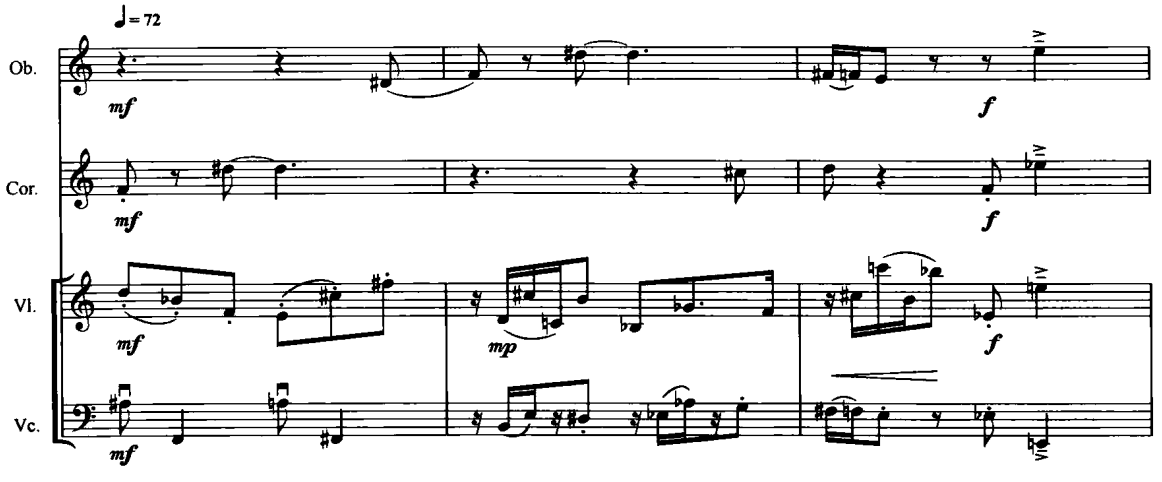
(2) $\frac{2}{4}$拍，♭B 单簧管、小提琴与大提琴



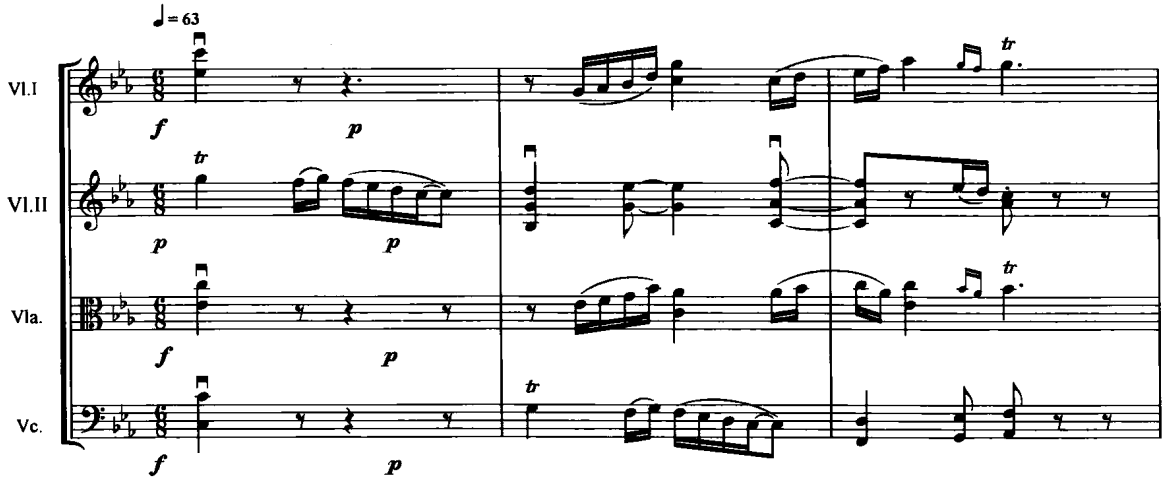
(3) $\frac{2}{4}$拍，双簧管、中提琴与大提琴



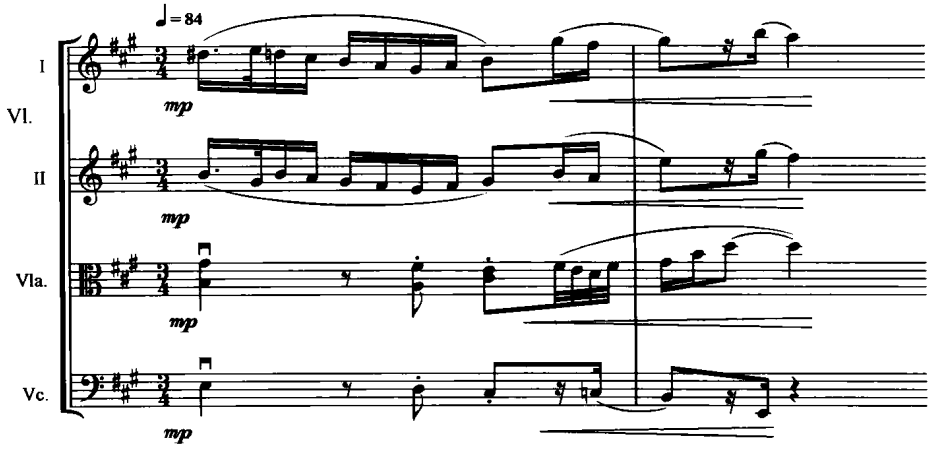
(4) $\frac{6}{8}$拍，四重奏，双簧管、圆号、小提琴与大提琴



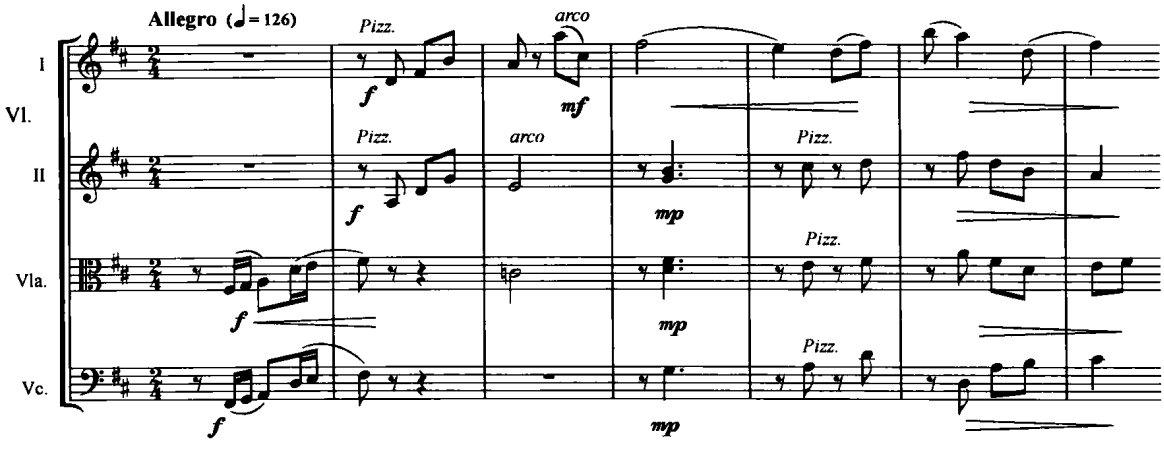
(5) $\frac{6}{8}$拍，弦乐四重奏



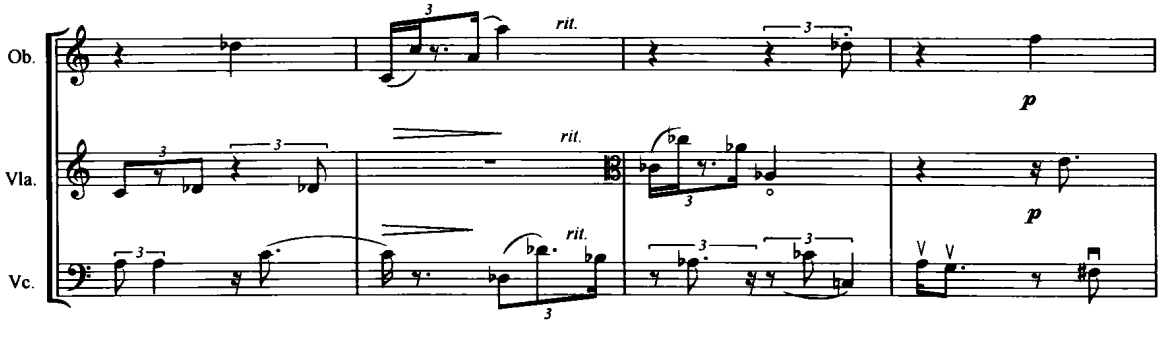
(6) $\frac{3}{4}$拍，弦乐四重奏



(7) $\frac{2}{4}$拍，弦乐四重奏



(8) $\frac{3}{4}$拍，三重奏：双簧管、中提琴与大提琴



附录一：

常用西洋乐器名称中外文对照表

中	意	法	德	俄	英
短　笛	Plauto piccolo (F1.P)	Petite Flúte (Pte.Fl.)	Kleine Flōre (Kl.Fl.)	диккого	Piccolo (Pic.)
长　笛	Flauto (F1.)	Flúte (Fl.)	Flōte (Fl.)	фгейтц	Flute (Fl.)
双簧管	Oboè (Ob.)	Hautboin (Htb.)	Oboe (Ob.)	обоц	Oboe(Ob.) Hautboy
英国管	Corno Inglere (Ci.)	Cor Anglais (Cor.A.)	Englisches Horn (E. Horn.)	Английский Ро.гок	English Horn (E.Horn.)
单簧管	Clarinetto (Cl.)	Clarinette (Cl.)	Klarinette (Klar.)	Клцриет	Clarinet (Cl.)
小单簧管	Clarinetto Piccolo (Cl.P.)	Petile Clarinette (Pte.Cl.)	Esklarinette	Магцй Кларнег	ᵇE.Clarinet
低音单簧管	Clarinetto Basso (Cl.B.)	Clarinette basse (Cl.B.)	Bass-Klarinette (B.Cl.)	Вас-Клцрет.	Bass-Clarinet (B.Cl.)
大　管	Fagotto (Fg.)	Barron (Bon.)	Fagott (Fag.)	фцгоТ	Bassoon (Bon.)
低音大管	Contrafagotto (C.Fg)	Contre-Basson (C.Bon.)	Fagott (Fag.)	КоиграфагоТ	Double Bassoon (D.B.)
高音萨克管	Saxofono-Soprano	Saxophone-Soprano	Sopransaxphon	Сцксофои Солраио	Soprano-Saxo-phone
中音萨克管	Saxofono-Contralto	Saxophone-Alto	Altsaxophon	Сцксофои-агъТ	Alto-Saxophone
次中音萨克管	Saxofono-Tenore	Saxophone-Tenor	Tenorsaxophon	Саксфои-теи -ор	Tenor-Saxopho -ne

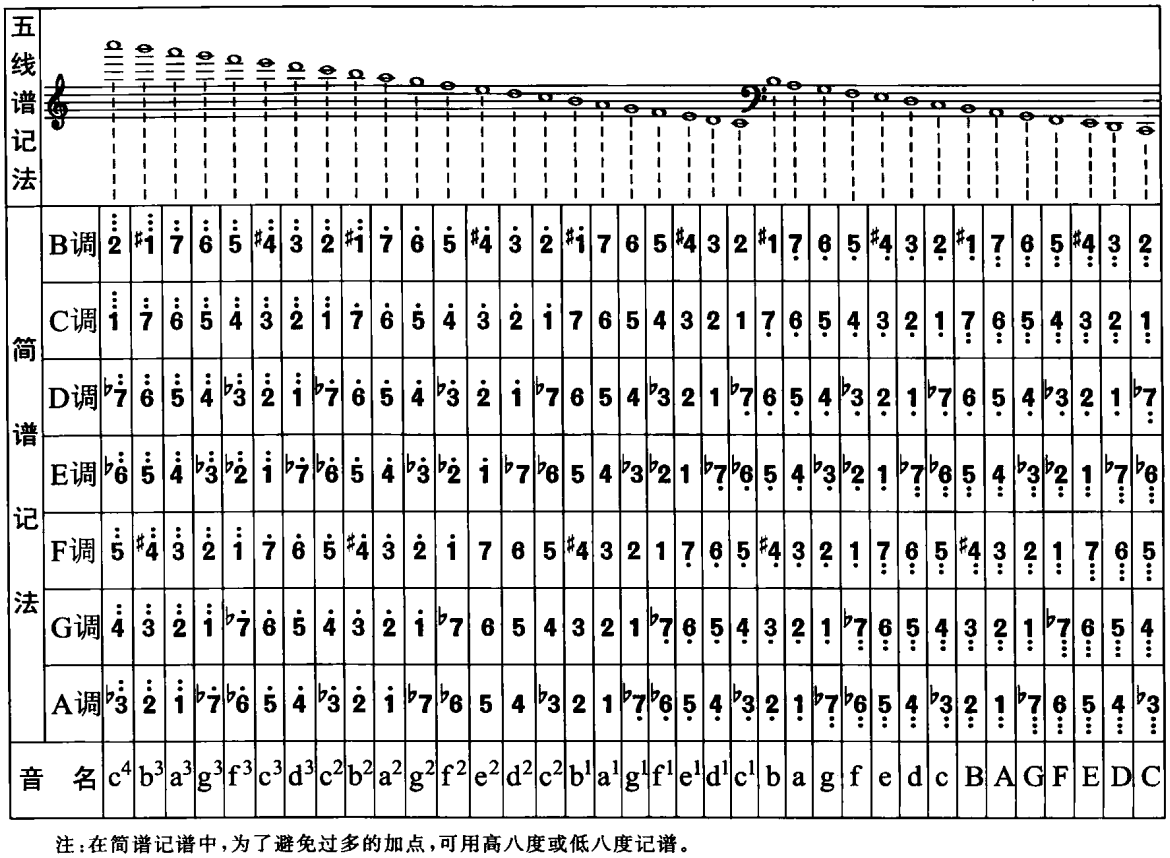
中	意	法	德	俄	英
小低音萨克管	Saxofono-Baritono	Saxophone Barton	Barytonsexophon	Сцксофи бцрцтооп	Baritone Saxophone
低音萨克管	Saxofono-Basso	Saxophono-Basse	Bass Saxophon	Сцксофи бас	Bass Saxophone

圆　号	Corno (Cr.)	Cor (Cor.)	Horn (Hr.)	Вшгордц	Horn (Hor.)
小　号	Tromba (Trb)	Trompette (Tro.)	Tompete (Tr.)	Трубц	Trumpet (Trt.)
短　号	Cornetta (Cort)	Corneta Pistons (Cne.P.)	Cornet (Cort.)	Кордет	Cornet (Cort.)
长　号	Trombone (Trbo.)	Trombone (Trb.)	Posaune (Pos.)	Тролбод	Trombone (Tromb)
次中音一低音长号	Trombone Basso	Trombone Basse	Bassuosaune	SacoDид Троцбод	Bass Trombone
次中音号	Flicorno Tenore	Soxhorn Tenor	Tenor Saxhorn	Сцксхорп теиор	Teonr Saxborn
小低音号	Flicorno Bariton	Saxhorn Baryton	Baryton Saxborn	Соксхорн Вцритов	Baritone Saxborn
大　号	Tuba (Tb.)	Tuba (Tub.)	Tuba (Pos)	тубц	Tuba
定音鼓	Timpani (Timp.)	Timbales (Timb.)	Pauken (Pauk)	лшврц	Xettle-Drums
小军鼓	Tamburc (Tamb.)	Caisse Claire (C.Clai.)	Kleine Trommel	бцрабац	Side Drum
大　鼓	Gran Cassa (G. C.)	Grosse Caisse (G. C.)	Grosse Trommel	Вольшойбцрцб цв	Bass Drum
钹	Piatti (Pat.)	Cymbales (Cymb.)	Beckeи (Bec.)	Тцрелки	Cymbals
铃　鼓	Tamburo Basco (Tmb. B.)	Tambour Basque (T. B.)	Tamburin	Вубеп	Tambourine

中	意	法	德	俄	英
三角铁	Triangolo (Tr)	Triangle (Trg.)	Triangel (Trg.)	Треугоцдик	Triangle
响　板	Castagnetta	Castagnettes (Cast.)	Kastagnette (Kast.)	Кастдеьети	Castanets
钟　琴	Campanella (Cmli.)	Timtres	Glockenspiel	Кодоксльцики	Glockenspiel
木　琴	Xilofono (Xi.)	Xylophone (Xyl.)	Xylophon	Ксцдофои	Xylophone
排　钟	Campane	Cloches	Glockell	Кодоколц	Bells

竖　琴	Arpa (Arp.)	Harpe (Hrp.)	Harfe (Hfe.)	Арфц	Harp
吉　他	Chitarra	Guitare	Guitarre	ŋлтцра	Guitar
钢　琴	Piano forte (Pf.)	Piano (Pic.)	Klovier (Klav.)	форголцо	Piano
手风琴	Fisarmonica	Handbermonika	Ziehbarmonika	Таряоиь	Accordion
钢片琴	Celesta	Celesta	Celesta	челестц	Celesta
小提琴	Viclino (Vl.)	Violon (Von.)	Violine(Viol.) Geige(Vl.)	Скрилкц	Violin Fiddle
中提琴	Viola (Vle.)	Alto (Alt.)	Bratscьe (Br.)	Алlт	Viola Alt Fiddle
大提琴	Violoncello (Vc.)	Violloncelle (Velle.)	Violoncello (Vlc.)	Вцолоичегь	Cello Tenor Fiddle
低音提琴	Contrabbasso (Cb.)	Contrebasse (C. B.)	Contrabass (Kb.)	Коитрабас	Double Bass

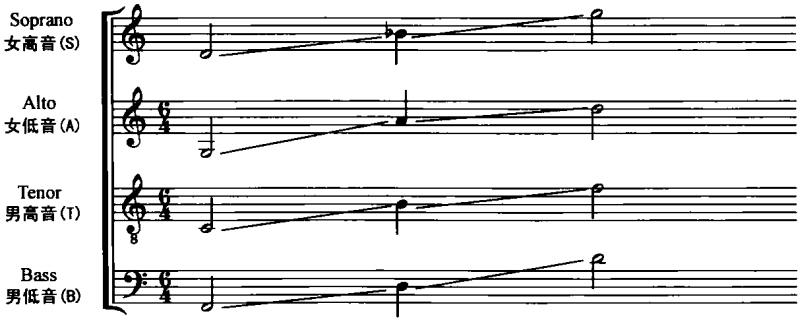
五线谱、简谱对照表



注：在简谱记谱中，为了避免过多的加点，可用高八度或低八度记谱。

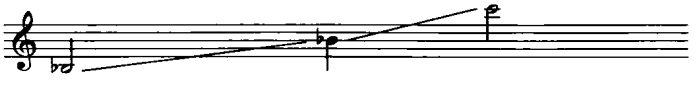
附录二：

合唱音域表

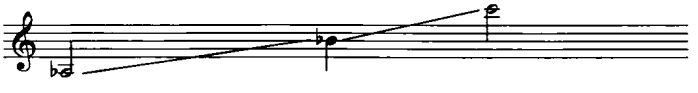


独唱音域表

1. 抒情女高音



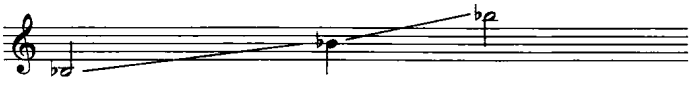
2. 戏剧女高音



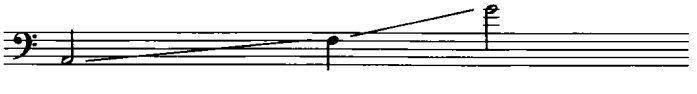
3. 女中音

4. 抒情男高音

5. 戏剧男高音



6. 男中音



7. 男低音

附录三：

音乐作品的欣赏导览目录

建立这种以音乐欣赏带动创作的方式是基于音乐所固有的表现特点，目的是让学习作曲的人们真正“爱乐”。音乐是听觉艺术，从根本上说，是要从音响中理解音乐作品的表情意义，“爱乐”首先要会听、用心倾听，才能从中感悟到音乐本体语言的魅力所在。

一、独奏独唱

外国作品：

1. 贝多芬《土耳其进行曲》
2. 肖邦《玛祖卡》
3. 舒曼《儿童情景》
4. 鲍切里尼《小步舞曲》
5. 鲁宾斯坦《 F 调旋律》
6. 柴科夫斯基《少年钢琴曲集》
7. 戈赛克《加沃特舞曲》
8. 巴托克《献给孩子们》
9. 德彪西《木偶的步态舞》
10. 门德尔松 钢琴曲集《无词歌》
11. 帕格尼尼 小提琴《随想曲》
12. 李斯特《超技练习曲》
13. 巴赫《钢琴平均律》
14. 舒曼《狂欢节》
15. 萨拉萨蒂《流浪者之歌》
16. 舒伯特《音乐的瞬间》
17. 马斯涅《悲歌》
18. 格里格《索尔维格之歌》
19. 古诺《小夜曲》
20. 帕格尼尼《随想曲第 24 首》
21. 德彪西 前奏曲《亚麻色头发的少女》
22. 格什温《三首钢琴序曲》
23. 德尔德拉《回忆》
24. 柴科夫斯基 少年钢琴曲集
25. 门德尔松《无词歌》——《安慰》
26. 海顿《♭B 大调弦乐四重奏——狩猎》
27. 克莱斯勒《爱的悲哀》、《中国花鼓》

28. 舒伯特《野玫瑰》、《菩提树》
29. 舒曼《狂欢节》之 10《跳舞的字母》
30. 科特劳 意大利歌曲《桑塔·露琪亚》
31. 肖邦《圆舞曲》、《♭E 大调华丽大圆舞曲》
32. 古诺《圣母颂》
33. 奥芬巴赫《船歌》
34. 舒曼《幻想曲集》
35. 福斯特《故乡的亲人》
36. 达尔戈梅斯基《老伍长》
37. 勃拉姆斯《我的爱情多青春》作品 63 之 5
38. 格林卡《我记得那奇妙的一瞬间》
39. 柴科夫斯基 钢琴组曲《四季》、《六月—船歌》
40. 贝多芬《悲怆奏鸣曲》
41. 德彪西 钢琴曲《月光》
42. 巴托克 钢琴曲《罗马尼亚民间舞曲六首》之一
43. 巴赫 管风琴曲《d 小调托卡塔与赋格》
44. 肖邦《♭b 小调谐谑曲》
45. 舒伯特《即兴曲》之一
46. 圣-桑《引子与回旋随想曲》
47. 肖邦《波罗乃兹舞曲》作品 53 号
48. 维尼亚夫斯基《波罗乃兹舞曲》第二号
49. 柴科夫斯基《连斯基咏叹调》
50. 穆索尔斯基《跳蚤之歌》
51. 斯克里亚宾《钢琴序曲》选
52. 普罗科菲耶夫《第二钢琴奏鸣曲》
53. 巴托克 钢琴套曲《钢琴即兴曲八首》
54. 拉威尔 钢琴套曲《库泊兰的墓志铭》
55. 普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》
56. 斯克里亚宾《第七钢琴奏鸣曲》
57. 舒伯特《魔王》
58. 拉赫玛尼诺夫《美人不要唱》
59. 普罗科菲耶夫《第七钢琴奏鸣曲》
60. 拉赫玛尼诺夫《春潮》
61. 穆索尔斯基《跳蚤之歌》
62. 柴科夫斯基《夜莺》、《我祝福你们森林啊!》
63. 肖斯塔科维奇《24 首前奏曲与赋格》
64. 谢德林 钢琴《24 首前奏曲与赋格》
65. 瓦列兹 长笛独奏《密度 21.5》

66. 肖邦《即兴幻想曲》
67. 格里格《苏尔维格的摇篮曲》
68. 圣-桑《引子与回旋随想曲》
69. 德彪西 前奏曲《沉没的教堂》
70. 巴赫《六首无伴奏奏鸣曲及帕蒂塔》
71. 柴科夫斯基《忘得这样快》
72. 拉赫玛尼诺夫《钟声》作品 35
73. 巴托克《小提琴奏鸣曲》
74. 诺诺《被打断的歌》
75. 斯克里亚宾《第四幻想奏鸣曲》
76. 拉赫玛尼诺夫《三十三首音画练习曲集》
77. 格里格《e 小调奏鸣曲》
78. 舒曼 声乐套曲《妇女的生活与爱情》
79. 拉威尔 三首钢琴曲《夜之幽灵》
80. 马勒 声乐套曲《少年魔角》
81. 亨德米特 钢琴套曲《调性游戏》
82. 舒伯特 声乐套曲《冬之旅》、《诗人之恋》
83. 达尔戈梅斯基《晚间的微风》
84. 勃拉姆斯《月夜》
85. 德彪西 钢琴曲《阿拉伯风格》第一首
86. 贝多芬《月光奏鸣曲》第一乐章
87. 拉威尔《f 小调奏鸣曲》
88. 格什温《我得到了节奏》
89. 德彪西《月光》

中国作品：

1. 冼星海 歌曲《只怕不抵抗》
2. 唢呐曲《百鸟朝凤》
3. 管子曲《江河水》
4. 青　主《我住长江头》
5. 古筝曲《渔舟唱晚》
6. 贺绿汀《森吉德玛》
7. 丁善德《晓风之舞》、《儿童组曲》
8. 黎锦晖 歌舞剧《小小画家》之《我要睡觉》
9. 歌舞表演《可怜的秋香》
10. 华彦君 二胡曲《二泉映月》
11. 古代歌曲《满江红》、《花木兰》
12. 琵琶古曲《十面埋伏》
13. 蔡文姬 琴曲《胡笳十八拍》

14. 桑　桐《夜景》(小提琴与钢琴)
15. 任　光《彩云追月》
16. 黄　自《思乡》
17. 青　主《大江东去》
18. 马思聪《牧歌》
19. 冼星海《游击军》
20. 古　琴《梅花三弄》
21. 聂　耳《梅娘曲》
22. 华彦均 二胡曲《听松》
23. 贺绿汀《嘉陵江上》

二、室内乐

外国作品:

1. 莫扎特《弦乐小夜曲》K525
2. 柴科夫斯基《弦乐四重奏》集
3. 约翰· 施特劳斯《蓝色多瑙河》(合唱)
4. 海顿《弦乐小夜曲》
5. 贝多芬《a 小调弦乐四重奏》
6. 亨德尔 清唱剧《弥赛亚》中的合唱《哈里路亚》
7. 海顿 D 大调弦乐四重奏《云雀》
8. 罗西尼 合唱《牧羊少女》
9. 格里格 六声部弦乐合奏《霍尔赛组曲》
10. 舒伯特 歌曲《鳟鱼》及弦乐钢琴五重奏
11. 海顿《弦乐四重奏》之《皇帝》、《惊愕》
12. 舒曼《幻想曲集》之四《奇想》
13. 巴托克《为弦乐、打击乐与钢片琴而作》
14. 斯特拉文斯基《士兵的故事》
15. 潘德烈茨基《广岛受难者的挽歌》
16. 贝多芬《第五小提琴与钢琴奏鸣曲一春天》
17. 莫扎特《g 小调弦乐五重奏》
18. 柴科夫斯基《C 大调弦乐小夜曲》
19. 克拉姆《远古的童声》
20. 罗西尼 歌剧《塞维尔的理发师》序曲
21. 亨德尔《水上音乐》
22. 舒曼《♭E 大调钢琴四重奏》
23. 柴科夫斯基《a 小调钢琴三重奏》
24. 斯特拉文斯基《管乐八重奏 》
25. 肖斯塔科维奇《g 小调钢琴五重奏》作品 57

26. 舒伯特 弦乐四重奏《死神与少女》
27. 德沃夏克《E 大调弦乐小夜曲》
28. 维拉·罗勃斯《E 大调四重奏》
29. 德彪西《弦乐四重奏》
30. 勃拉姆斯《钢琴五重奏》
31. 巴托克《四十四首双小提琴二重奏》
32. 巴伯《弦乐的柔板》
33. 贝多芬《F 大调浪漫曲》
34. 格里格《挪威舞曲》
35. 德沃夏克《幽默曲》
36. 巴托克《罗马尼亚民间舞曲六首》
37. 巴赫 大合唱《b 小调弥撒曲》
38. 亨德尔《弥赛亚》
39. 库尔特·魏尔 管乐组曲 选自歌剧《三毛钱歌剧》
40. 巴托克《第六弦乐四重奏》
41. 斯特拉文斯基《七重奏》

中国作品：

1. 江南丝竹《老六板》
2. 严老烈 广东音乐《旱天雷》
3. 冼星海《在太行山上》
4. 江南丝竹《中花六板》

三、管弦乐

外国作品：

1. 瓦尔德退费尔《溜冰圆舞曲》
2. 普罗科菲耶夫《彼得与狼》
3. 勃拉姆斯《匈牙利舞曲》第五号
4. 安德森《跳舞的小猫》
5. 韦伯《邀舞》
6. 勃拉姆斯《匈牙利舞曲》
7. 比才《儿童组曲》
8. 苏佩《轻骑兵序曲》
9. 柴科夫斯基 舞剧《胡桃夹子》选段
10. 埃尔加《威风凛凛进行曲》作品 39
11. 蒙第《恰尔达什舞曲》
12. 小山清茂《伐木歌》
13. 沃汉·威廉姆斯《绿袖幻想曲》
14. 谢德林 管弦乐《喧闹的对句歌》

15. 安德森 管弦乐《沙纸》、《打字机》等
16. 约翰·施特劳斯《春之声圆舞曲》等
17. 圣-桑《动物狂欢节》
18. 莫扎特《费加罗的婚礼》序曲
19. 舒伯特《第八交响曲》(未完成) 第一乐章
20. 贝多芬《爱格蒙特序曲》
21. 格林卡 交响幻想曲《卡玛林斯卡亚》
22. 比才《卡门》组曲
23. 勃拉姆斯《海顿主题变奏曲》
24. 布里顿《青少年管弦乐队指南》
25. 瓦格纳《婚礼进行曲》
26. 拉威尔 为一位病中的女孩所写的《帕凡舞曲》
27. 西贝柳斯《芬兰颂》
28. 贝多芬《第五交响曲》(命运) 第一乐章
29. 莫扎特《g 小调交响曲》K550 第一乐章
30. 格里格《培尔·金特》第一组曲
31. 约翰·施特劳斯 歌剧《蝙蝠》序曲
32. 柏辽兹《拉科齐进行曲》
33. 斯美塔纳《被出卖的新嫁娘》序曲
34. 里姆斯基一科萨科夫《天方夜潭》
35. 德·法亚《火祭舞》
36. 穆索尔斯基《荒山之夜》
37. 贝多芬《第六交响曲》(田园) 第一乐章
38. 柴科夫斯基《1812 序曲》
39. 比才《阿莱城姑娘》组曲
40. 福雷《佩雷拉斯与梅利桑德》组曲
41. 里亚多夫《八音盒》
42. 里姆斯基一科萨科夫《西班牙随想曲》
43. 肖松《音诗》(小提琴与乐队)
44. 鲍罗廷 交响诗《在中亚细亚草原》
45. 柴科夫斯基《第六交响曲》(悲怆),第一乐章
46. 拉威尔《鹅妈妈组曲》
47. 门德尔松《仲夏夜之梦序曲》
48. 普罗科菲耶夫《古典交响曲》
49. 杜卡《小巫师》
50. 奥涅格《太平洋 231 号》
51. 格什温《蓝色狂想曲》
52. 门德尔松《苏格兰交响曲》

53. 贝多芬《第三交响曲》(英雄)
54. 拉威尔《波莱罗舞曲》
55. 门德尔松《芬加尔山洞序曲》
56. 圣-桑《骷髅之舞》
57. 武满彻《钢琴弱奏的层次》
58. 勃拉姆斯《第二交响曲》
59. 柏辽兹《幻想交响曲》
60. 瓦格纳《纽伦堡的名歌手》序曲
61. 霍尔斯特《行星组曲》
62. 普罗科菲耶夫《冬日篝火》作品 122
63. 里亚多夫《巫婆》作品 50
64. 德彪西《牧神的午后》
65. 科普兰《小伙子比利》
66. 斯特拉文斯基《彼得鲁什卡》选
67. 海顿《"伦敦"交响曲》
68. 德彪西《玩具盒子》
69. 普罗科菲耶夫《冬日篝火》作品 122
70. 理查·施特劳斯 交响诗《死与净化》
71. 科普兰《墨西哥沙龙》
72. 肖斯塔科维奇 舞剧《黄金时代》选
73. 李斯特 交响诗《前奏曲》
74. 卡连尼科夫《第一交响曲》
75. 巴赫《b 小调第二组曲》
76. 肖邦《波罗乃兹舞曲》作品 53 号
77. 鲍罗廷《伊格尔王》序曲
78. 斯美塔纳《被出卖的新嫁娘》序曲
79. 德·法亚 舞剧《三角帽》
80. 柴科夫斯基《曼夫列德交响曲》
81. 李斯特 交响诗《塔索》
82. 格什温《一个美国人在巴黎》
83. 拉威尔《西班牙狂想曲》
84. 柯达伊 交响诗《孔雀飞》
85. 科普兰《林肯肖像》
86. 布鲁克纳《第九交响曲》
87. 德彪西《大海》
88. 瓦格纳 乐剧《特里斯坦与伊索尔德》序曲
89. 艾夫斯《没有回答的问题》
90. 普罗科菲耶夫 清唱剧《亚历山大·涅夫斯基》

91. 布鲁克纳《第八交响曲》
92. 李斯特 交响诗《前奏曲》
93. 布里顿《战争安魂曲》
94. 科普兰《阿帕拉契亚之春》
95. 普罗科菲耶夫《战争与和平》
96. 格什温《波基与贝丝》选曲
97. 格林卡《伊万·苏萨宁》序曲
98. 埃涅斯库《第一罗马尼亚狂想曲》
99. 理查·施特劳斯 交响诗《狂喜之诗》
100. 威尔第 歌剧《阿伊达》序曲
101. 科达伊 合唱与乐队《匈牙利诗篇》作品 13
102. 武满彻《十一月的阶梯》
103. 埃尔加《谜语变奏曲》
104. 丹第《山歌交响曲》
105. 格罗菲《大峡谷》
106. 伯恩斯坦《西部故事》
107. 奥尔夫《布兰之歌》
108. 卢托斯拉夫斯基《第三交响曲》
109. 维拉·罗勃斯《巴西的巴赫风格曲》
110. 勋伯格《管弦乐变奏曲》
111. 勃拉姆斯《学院序曲》
112. 沃恩·威廉姆斯《海之交响曲》
113. 勃拉姆斯《第四交响曲》
114. 柴科夫斯基《第五交响曲》
115. 巴托克《管弦乐协奏曲》
116. 斯克里亚宾《狂喜之诗》
117. 勋伯格《一个华沙的幸存者》
118. 马勒《大地之歌》(为声乐与乐队而作)
119. 弗兰克《d 小调交响乐》
120. 斯特拉文斯基《春之祭》
121. 肖斯塔科维奇《第十四交响曲》
122. 普罗科菲耶夫《第七交响曲》
123. 里盖蒂《大气》
124. 肖斯塔科维奇:《节日序曲》
125. 西贝柳斯《D 大调第二交响乐》
126. 德沃夏克《e 小调第五交响曲》
127. 斯特拉文斯基《圣诗交响曲》
128. 鲍罗丁《第二交响曲》

129. 海顿 清唱剧《四季》
130. 西贝柳斯《图内涅拉的天鹅》
131. 艾夫斯《新英格兰的三个地方》
132. 芥川也寸志《交响性管弦乐曲》
133. 卢托斯拉夫斯基《为管弦乐而作》
134. 雷斯皮基 罗马三部曲《罗马的节日》、《罗马的松树》、《罗马的喷泉》
135. 瓦列兹《多棱镜》
136. 莫扎特《安魂曲》
137. 莫扎特《唐璜》序曲
138. 格林卡《鲁斯兰与柳德米拉序曲》
139. 莫扎特《C 大调交响曲》K551，第一乐章

中国作品：

1. 吕文成 广东音乐《步步高》
2. 聂耳 民族管弦乐《金蛇狂舞》
3. 李焕之《春节序曲》
4. 刘明源 民族管弦乐《喜洋洋》
5. 朱践耳《翻身的日子》
6. 古曲《春江花月夜》
7. 吹打乐《小放驴》
8. 王西麟 管乐五重奏《版画集》
9. 朱践耳 音诗《纳西一奇》

四、协奏曲

外国作品：

1. 维瓦尔第《四季》——春
2. 门德尔松《e 小调小提琴协奏曲》第一乐章
3. 莫扎特《D 大调第二长笛协奏曲》
4. 柴科夫斯基《第一钢琴协奏曲》
5. 莫扎特《第二十一钢琴钢琴协奏曲》第一乐章
6. 圣-桑《a 小调第一大提琴协奏曲》
7. 勃拉姆斯《D 大调小提琴协奏曲》
8. 贝多芬《第五钢琴协奏曲》（皇帝）
9. 柏辽兹 中提琴协奏曲《哈罗尔德在意大利》
10. 钢琴协奏曲《黄河》
11. 莫扎特《第二十一钢琴钢琴协奏曲》
12. 理查·施特劳斯《第四圆号协奏曲》
13. 贝多芬《C 大调小提琴、大提琴与钢琴三重协奏曲》作品 56 号
14. 柴科夫斯基《D 大调小提琴协奏曲》

15. 普罗科菲耶夫《第一小提琴协奏曲》
16. 拉赫玛尼诺夫 四部《钢琴协奏曲》
17. 普罗科菲耶夫《第一大提琴协奏曲》
18. 格里格《钢琴协奏曲》
19. 格什温《F 调钢琴协奏曲》
20. 普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》
21. 理查·施特劳斯《第四圆号协奏曲》
22. 德沃夏克《b 小调大提琴协奏曲》
23. 贝尔格《小提琴协奏曲》
24. 拉赫玛尼诺夫《帕格尼尼主题狂想曲》
25. 格里格《a 小调钢琴协奏曲》
26. 柴科夫斯基《罗可可主题变奏曲》(大提琴与乐队)
27. 弗朗克《双钢琴协奏曲》
28. 尹伊桑《音型协奏曲》
29. 西贝柳斯《d 小调小提琴协奏曲》
30. 巴托克《第二小提琴协奏曲》
31. 拉赫玛尼诺夫《第四钢琴协奏曲》
32. 拉威尔《为左手而作的钢琴协奏曲》
33. 格里埃尔《声乐协奏曲》
34. 巴托克《第三钢琴协奏曲》
35. 布佐尼《钢琴协奏曲》
36. 肖斯塔科维奇《第一大提琴协奏曲》
37. 亨德米特《中提琴协奏曲》

中国作品:

1. 何占豪 、陈钢《梁祝》
2. 刘敦南 钢琴协奏曲《山林》
3. 吴祖强、王燕樵、刘德海 琵琶协奏曲《草原英雄小姐妹》
4. 李焕之 筝协奏曲《汨罗江幻想曲》